

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

JULIA FERNANDES MARQUES

**O CINEMA FEMINISTA E PÓS-COLONIAL DE TRINH T.
MINH-HA: UMA ANÁLISE APLICADA AO FILME
“SURNAME VIET GIVEN NAME NAM”**

SÃO CRISTÓVÃO
2018

JULIA FERNANDES MARQUES

**O CINEMA FEMINISTA E PÓS-COLONIAL DE TRINH T.
MINH-HA: UMA ANÁLISE APLICADA AO FILME
“SURNAME VIET GIVEN NAME NAM”**

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Sergipe – UFS, no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais – PPGCINE, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gustavo P. de S. Correia

SÃO CRISTÓVÃO
2018

[FICHA CATALOGRÁFICA]

JULIA FERNANDES MARQUES

**O CINEMA FEMINISTA E PÓS-COLONIAL DE TRINH T.
MINH-HA: UMA ANÁLISE APLICADA AO FILME
“SURNAME VIET GIVEN NAME NAM”**

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Sergipe — UFS, no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais — PPGCINE, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Aprovada em:

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia
(Orientador)

Profª. Dra. Erika Savernini Lopes

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo

SÃO CRISTÓVÃO
2018

AGRADECIMENTOS

Primeiro a Deus, que me proporcionou fé e coragem de lutar apesar das adversidades.

Aos meus pais, Elizio e Adelma, que me ensinaram o valor do esforço e da dedicação, ao mesmo tempo em que me fizeram descobrir o meu potencial.

Aos meus filhos, Teodoro e Maria Rosa, que embora me exijam muito tempo de doação a eles, o que resulta em cansaço e estresse, ao mesmo tempo me fazem experienciar a Verdade da Vida, o Amor e o encantamento.

Ao meu orientador Luiz Gustavo Correia, que esteve acompanhando o meu projeto de mestrado desde antes da seleção, como amigo, dando dicas e opiniões quanto ao presente trabalho e ao longo de todo o processo, abrindo caminhos e reduzindo minhas angústias.

Aos professores do colegiado do PPGCINE, pelos conteúdos e experiências proporcionadas a partir das trocas de conhecimento.

A minha avó Maria Fonseca, por todo o trabalho e desgaste que lhe causei durante minha infância, pela dedicação em me cuidar e me educar, pelos inesquecíveis bolos de chocolate.

A Carlos Eduardo Rêgo de Albuquerque, por ser o meu melhor amigo, meu melhor abraço e melhor ouvinte em minhas crises, ao longo do processo do mestrado.

À Escola Superior Sul-Americana de Cinema e Vídeo do Paraná, que me proporcionou uma formação diferenciada, com diversos professores que me trouxeram base teórica e prática, necessariamente crítica, essenciais para a realização desta dissertação.

A Home Classes e a Camila Araújo, querida amiga e tradutora dedicada do texto do filme sob análise na dissertação, à revelia de todas as dificuldades apresentadas pela própria estrutura do filme.

A Bruno Pinheiro, pela revisão de ABNT do texto da dissertação, como um último olhar crítico.

RESUMO

O presente estudo desenvolve uma análise do filme “Surname Viet given name Nam” associada a reflexões sobre campos do conhecimento que ajudem a melhorar a compreensão quanto ao cinema realizado por Trinh T. Minh-ha. Assim como essa cineasta, as demais vozes presentes no filme são de mulheres vietnamitas. Como feminista pós-colonial, Trinh T. Minh-ha busca criar modos de agência para essas vozes ao passo que questiona a verdade da razão dos sistemas patriarcais em suas macrologias e micrologias, do discurso que se forja imparcial e transparente ao discurso autorizado que insiste em manter a mulher como um sujeito determinado a partir do olhar do homem. Trinh T. Minh-ha busca a aplicação em sua realização cinematográfica, em estruturas estéticas e conceituais, sua perspectiva ideológica de forma política e engajada de modo a materializar em seu trabalho artístico sua crítica quanto às formas de apresentação das organizações de poder.

Palavras-chave: Cinema; Feminismo; Documentário; Antropologia; Estética.

ABSTRACT

The present study develops an analysis of the film "Surname Viet given name Nam" associated to reflections on fields of knowledge that help to improve the understanding of the cinema realized by Trinh T. Minh-ha. Like this filmmaker, the other voices in the film are from Vietnamese women. As a postcolonial feminist, Trinh T. Minh-ha seeks to create modes of agency for these voices while questioning the truth of the reason of patriarchal systems in their macro- logies and micro- logies, from the discourse that forges impartially and transparently to the authoritative discourse that insists in keeping the woman as a determined subject from the look of man. Trinh T. Minh-ha seeks to apply in his cinematographic realization, in aesthetic and conceptual structures, his ideological perspective in a political and engaged way so as to materialize in his artistic work his criticism as to the forms of presentation of the organizations of power.

Keywords: Cinema; Feminism; Documentary; Anthropology; Aesthetics.

“De fato, qualquer poder que possam ter estas reflexões pode ter sido conquistado por meio de uma recusa politicamente interessada em levar ao extremo as pressuposições fundamentais de meus desejos, até onde estejam ao meu alcance”

(Gayatri Chakravorty Spivak, 2010)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Um ato cerimonial do kula", Os Argonautas do Pacífico Ocidental – Bronislaw Malinowski	18
Figura 2 - Trinh T. Minh-ha	21
Figura 3 - Surname Viet, frame A	24
Figura 4 - Surname Viet, frame B	24
Figura 5 - Surname Viet, frame C	25
Figura 6 - Surname Viet, frame D	25
Figura 7 - Surname Viet, frame E	26
Figura 8 - Surname Viet, frame F	26
Figura 9 - Surname Viet, frame G	38
Figura 10 - Surname Viet, frame H	38
Figura 11 - Surname Viet, frame I	39
Figura 12 - Surname Viet, frame J	39
Figura 13 - Surname Viet, frame K	53
Figura 14 - Surname Viet, frame L	53
Figura 15 - Surname Viet, frame M	53
Figura 16 - Surname Viet, frame N	53
Figura 17 - Surname Viet, frame O	55
Figura 18 - Surname Viet, frame P	55
Figura 19 - Surname Viet, frame Q	55
Figura 20 - Surname Viet, frame R	58
Figura 21 - Surname Viet, frame S	58
Figura 22 - Surname Viet, frame T	59
Figura 23 - Surname Viet, frame U	59
Figura 24 - Surname Viet, frame V	61
Figura 25 - Surname Viet, frame W	61
Figura 26 - Surname Viet, frame X	61
Figura 27 - Surname Viet, frame Y	61
Figura 28 - Surname Viet, frame Z1	70
Figura 29 - Surname Viet, frame Z2	70
Figura 30 - Naked Spaces, frame A	73
Figura 31 - Os Mestres Loucos, frame A	75

Figura 32 - Os Mestres Loucos, frame B	75
Figura 33 - Surname Viet, frame A1	85
Figura 34 - Surname Viet, frame A2	85
Figura 35 - Surname Viet, frame A3	85
Figura 36 - Surname Viet, frame B1	87
Figura 37 - Surname Viet, frame B2	87
Figura 38 - Surname Viet, frame C1	90
Figura 39 - Surname Viet, frame C2	90
Figura 40 - Surname Viet, frame C3	90
Figura 41 - Surname Viet, frame D1	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A CRISE DA ANTROPOLOGIA E OS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO	14
3. O FEMINISMO ANTROPOLÓGICO: DIFERENÇA E PODER.....	49
4. ESTÉTICA DESCONSTRUÍDA: A RECUSA AO CINEMA DOCUMENTAL HEGEMÔNICO	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	106

1. INTRODUÇÃO

Pensar o Cinema a partir de um viés feminista, quando se entende que o Cinema foi e é historicamente estabelecido por um pensamento masculinizado, parece, desde um primeiro momento, delicado. Pensar o Cinema como a materialização de pensamento e teorização sobre o ser mulher, sobre a localização subalterna da mulher e os enlaces com relação às constituições macrológicas e micrológicas do Poder Patriarcal, não poderia ser menos complexo. Então, utilizar o Cinema como forma de compreender e visualizar — e talvez, arriscar transformar — as formas estabelecidas de organização social do mundo passa a ser algo entre um lindo sonho e uma utopia com devir de realidade.

Partindo dessas perspectivas, o encontro com Trinh T. Minh-ha, a partir do aprofundamento sobre o pensamento dela como intelectual e suas reflexões nos campos científicos, entendendo que ela é professora dos Departamentos de Gênero e Retórica da Universidade da Califórnia, em Berkeley, além de etnomusicologista e cineasta, durante a presente pesquisa foi essencial para entender processos históricos vividos pela Mulher em seus locais de representação. Mais do que isso, um método utilizado para entender algumas formas feministas de crítica e proposição renovada para a elaboração de localizações para mulheres que partam da perspectiva específica do olhar destas. A investigação sobre as formas estéticas e conceituais, ambas de cunho político, que Trinh T. Minh-ha, como cineasta, transporta de um feminismo teórico para uma prática cinematográfica acabou tomando conta do foco principal da pesquisa. Pois que, mais do que criticar formas patriarcais de construção de ciência e de exercício de poder hegemônico paternalista, Trinh T. Minh-ha cria um trabalho artístico, a partir de como essas problemáticas da mulher a tocam, e, utilizando-se de sua sensibilidade, vivencia o processo artístico de uma criação cinematográfica.

O encontro com um filme em específico, dentre uma obra composta por oito filmes, entre longas-metragens e médias-metragens, e algumas poucas experiências em curtas-metragens lançados, foi essencial para um enfoque que priorizasse a ênfase sobre a mulher, entre um discurso autorizado e masculino sobre a mesma e a elaboração de um discurso não autorizado que partisse das vozes de mulheres silenciadas em seus papéis de subalternidade dentro de sistemas patriarcais. Esse filme, composto por uma grande quantidade de vozes femininas pertencentes ao próprio país de origem de Trinh T. Minh-ha, partindo de perspectivas desconstrutivas sobre a verdade autorizada sobre essas mulheres, fez com que “Surname Viet given name Nam” (1989) acabasse sendo escolhido como filme de análise central para esta pesquisa. Também pela complexidade dessa obra especificamente, nas

numerosas análises e observações possíveis de serem tratadas, em todos os movimentos estéticos e conceituais propostos por Trinh T. Minh-ha nesse filme, priorizou-se aprofundar o entendimento sobre o mesmo em vez de pulverizar observações sobre uma cinematografia de igual densidade.

Como mulher, cineasta e estudiosa, encontrar o trabalho realizado por Trinh T. Minh-ha voltado para o campo do Cinema materializa-se com um objeto que preenche vários vazios de questionamentos sobre a presença da mulher no Cinema. Tanto como realizadora, como na presença como sujeito filmado, como tema desenvolvido, a mulher, ao longo de tantos anos de presença no Cinema é um sujeito ainda indeterminado em muitos aspectos. Sujeito que teve e tem sua imagem elaborada historicamente a partir da perspectiva masculina, hoje a mulher tenta encontrar respostas sobre seus modos de apresentação, enquanto desvia da enxurrada de verdades constituídas sobre a mesma em processos nos quais esta sempre esteve alheia e silenciada.

Imersa nesses processos, Trinh T. Minh-ha mergulha nas reflexões feministas sobre a localização da mulher como sujeito, e mais do que isso, sobre as localizações da mulher de Terceiro Mundo, lugar com o qual ela mesma pode ser localizada por sua origem vietnamita. Aliás, uma reflexão sobre essa noção de subdesenvolvimento é apresentada por Trinh T. Minh-ha ainda em seu primeiro filme, “Reassemblage” (1982), quando ela questiona o modo como se deu a segmentação entre países ditos desenvolvidos e subdesenvolvidos, perspectiva elaborada de maneira arbitrária sob o olhar do homem branco e civilizado de Primeiro Mundo. Desse modo, a cineasta em questão acaba por se aproximar expressivamente do que vem a ser chamado de feminismo pós-colonial (BAHRI, 2010), não só de maneira teórica, mas de forma intrigante na elaboração do seu Cinema.

Em 1989, Trinh T. Minh-ha realizou um filme em específico que se volta para as questões apresentadas acima. De nome “Surname Viet given name Nam”, que pode ser traduzido de forma literal como “Sobrenome Viet, nome próprio Nam” – embora não tenha tido lançamento oficial no Brasil e apenas algumas poucas exposições em festivais nacionais –, esse filme nos apresenta um panorama de perspectivas entrelaçadas sobre o que é ser mulher no Vietnã, partindo de olhares femininos, com ênfase no olhar de mulheres vietnamitas no contexto do pós-Guerra do Vietnã, algumas exiladas de um Vietnã em ruínas, outras presas àquele país na luta por sobrevivência.

Trinh T. Minh-ha utiliza-se desse filme para questionar as noções de verdade autorizada sobre a mulher, constituídas por uma estrutura patriarcal, e forja um discurso não autorizado partindo de vozes femininas. Enquanto essa cineasta cria uma representação sobre

o ser mulher no Vietnã ela acaba dialogando com o ser mulher de uma forma geral, seja em sistemas políticos dos mais variados, sob religiões distintas, ou separadas por mares. Isso porque, embora existam as mais diversas culturas no mundo, os sistemas patriarcais ainda imperam, de maneira geral, e representam, das formas mais equivocadas possíveis, as demandas das mulheres.

Trinh T. Minh-ha ousa pensar o Cinema como um espaço para diálogo e representação feminina que recuse uma visão externa e masculina da experiência do ser mulher, e ela o faz com a responsabilidade de uma intelectual pós-colonial, questionando a verticalização dos discursos, a transparência e a imparcialidade na construção do Saber. Embora se entenda que não existam formas possíveis de se fazer o sujeito subalterno falar e ao mesmo tempo ser ouvido, em “Surname Viet given name Nam”, Trinh T. Minh-ha não se recusa à ousadia de tentar encarar o Cinema como uma forma de agência de vozes femininas historicamente silenciadas.

A partir dessas questões que circundam a forma como Trinh T. Minh-ha realiza o seu Cinema, o presente trabalho busca confrontar as reflexões teóricas dessa cineasta sobre o Cinema e a sua prática cinematográfica com outros campos do conhecimento que possam produzir diálogo e dar maior clareza e solidez para o entendimento quanto ao seu Cinema, de uma forma específica, e ao Cinema como Arte, de uma forma geral. Por tal anseio, foram escolhidos os campos da Antropologia, do Feminismo, bem como do Cinema em suas formas políticas e estéticas de realização, por serem campos nos quais Trinh T. Minh-ha reflete em suas críticas e, ao mesmo tempo, campos de interesse que norteiam a realização de sua obra.

Desse modo, temos, após a presente introdução, um segundo capítulo que traz um breve apanhado histórico sobre o desenvolvimento do campo da Antropologia como ciência, seus processos de transformação e de modos de significação, assim como trechos do filme sob análise associados às críticas de Trinh T. Minh-ha com relação a alguns modos de prática antropológica. No terceiro capítulo, serão relacionadas agendas feministas que partiram no sentido contrário às formas estabelecidas de uma antropologia realizada pelo viés patriarcal, fazendo emergir uma forma feminista de saber antropológico, e à teorização e formas de realização cinematográfica aplicadas por Trinh T. Minh-ha no filme “Surname Viet given name Nam”, como em sua obra de modo geral. No quarto capítulo, a ênfase será voltada muito mais para as formas estéticas e políticas que estruturam o filme em questão, como também a perspectiva mais ampla de Cinema proposta por essa cineasta. Nele, serão ainda apresentadas observações de teóricos do cinema sobre as aproximações e distinções entre o

documentarismo e o cinema de ficção e suas relações com a estrutura estética e política defendida por Trinh T. Minh-ha em seu Cinema.

2. A CRISE DA ANTROPOLOGIA E OS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO

“Surname Viet given name Nam” (1989) é o título original do filme que foi ao mesmo tempo roteirizado, dirigido e produzido por essa cineasta de nome Trinh T. Minh-ha. Esse título, justificado ainda em um trecho da primeira parte do filme, conta-nos a história de uma jovem vietnamita que se declara casada com o Vietnã, e é a própria Trinh T. Minh-ha quem nos conta em voz *over* durante o filme:

— Tenta fugir, mas não deixarei você ir. Jovem mulher, você já é casada? E ela respondeu: — Calma, jovem homem, você está derramando meu arroz. Sim, eu estou com marido, seu sobrenome é Viet e seu “nome dado” é Nam. (MINH-HA, 1989).

Nesse filme, Trinh T. Minh-ha apresenta-nos mulheres vietnamitas que se colocam de forma a refletirem além de seus papéis sociais. Papéis esses que são a tanto tempo impostos a milhares de mulheres, principalmente as inscritas no dito Terceiro Mundo e culturalmente arraigadas em tradições por vezes estritamente patriarcais, indivíduos que ganham respaldo social em seus papéis de mães ou esposas, dificilmente pessoas com uma existência que vá além de seu subscrito corpo de fêmea. Nesse filme, assim como em sua obra de uma forma geral, Trinh T. Minh-ha assume uma perspectiva que pode ser conceituada como feminista pós-colonial.

No feminismo pós-colonialista, [...] isto é, o feminismo congruente com perspectivas pós-coloniais amplas, simultaneamente “pós-coloniais” e “femi-nistas” em sua natureza e comprometimento – a ênfase tende a ser colocada sobre o *conluio do patriarcado e do colonialismo*. (BAHRI, 2013, p. 662-663).

Tanto no título do filme quanto no trecho do filme apresentado acima, Trinh T. Minh-ha faz um jogo com as palavras. *Việt*, em vietnamita, pode ser traduzido pelo nome do país, independente da abreviação; por outro lado, *Nam*, em vietnamita, significa literalmente “macho”, “masculino”; “given name” foi traduzido como “nome dado”, poderia ser também traduzido como nome próprio, que é esse nome que nos é dado no nosso nascimento. *Việt nam*, na grafia vietnamita, já se apresenta previamente como um país onde o seu próprio nome determina uma forma masculina de prevalência. Por outro lado, Trinh T. Minh-ha divide esse nome, e, utilizando-se de sua personagem supracitada, cria um simbolismo onde aquela mulher se coloca apenas como submissa a um marido, o Vietnã, recusando qualquer outro. Isso vem a se justificar no contexto do filme, como uma aliança, pela luta por seu país

durante a Guerra do Vietnã, ou mesmo por resistência ao lado do único companheiro que restou àquela mulher e em quem deseja confiar os dias: seu próprio país. Isso porque, o filme recompõe depoimentos de memórias relativas a momentos da Guerra e do pós-Guerra no Vietnã. Trinh T. Minh-ha nos apresenta mulheres cujas mazelas de ser mulher no Vietnã, principalmente no contexto da Guerra, fez com que, a partir da dor e da solidão, exacerbassem suas existências, de indivíduos historicamente subalternos para indivíduos de consciência política, que pedem voz e fortalecimento. Gayatri Chakravorty Spivak em “Pode o subalterno falar?” (SPIVAK, 2010) nos conta um caso real, muito especial, vivido por outra mulher de Terceiro Mundo, essa nascida na Índia, que nos é lembrada quando pensamos nesse casamento da jovem vietnamita com o seu país.

Uma jovem de 16 ou 17 anos, Bhuvaneswari Bhaduri, enforcou-se no modesto apartamento de seu pai no norte de Calcutá, em 1926. O suicídio se tornou um enigma, já que, como Bhuvaneswari estava menstruada na época, claramente não se tratava de um caso de gravidez ilícita. Quase uma década depois, foi descoberto que ela era membro de um dos muitos grupos envolvidos na luta armada pela independência da Índia. Ela tinha finalmente sido incumbida de realizar um assassinato político. Incapaz de realizar a tarefa e, não obstante, consciente da necessidade prática de confiança, ela se matou. (SPIVAK, 2010, p. 123).

Ainda assim, Bhuvaneswari teve a sua morte noticiada como o suicídio de uma mulher, difícil de ser justificado, mas que ainda assim suas razões foram investigadas a partir de seu papel social como mulher, e não como ser humano, como um ser humano político que, mesmo muito jovem, era assim que Bhudavaneswari se colocava. Criticada pela família por naquela idade ainda não estar casada, seu suicídio nunca fora aceito pelo discurso autorizado como uma morte de uma guerrilheira política frustrada por não poder exercer sua função política, por ser uma mulher, inscrita em um corpo de fêmea, como diria Spivak, um “sujeito subalterno sexuado” (SPIVAK, 2010, p. 121). Isso porque, “como ‘regimes da verdade’, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44), sendo a voz da mulher subalterna uma das mais silenciadas.

A personagem de Trinh T. Minh-ha, que defende com clareza ser casada com seu país, ao mesmo tempo que rejeita um homem interessado por ela, assim como Bhuvaneswari, não se sentia realizada a partir de um matrimônio. Trinh T. Minh-ha, assim como Spivak, procura desvelar o grave problema da subalternidade da mulher de origem terceiromundista dentro de uma cultura machista, paternalista e patriarcal, ao mesmo tempo em que busca fazer com que as histórias dessas mulheres sejam ouvidas. Segundo Ella Shohat e Robert Stam, “o

pós-colonial em geral é associado aos países do Terceiro Mundo que conquistaram sua independência após a Segunda Guerra Mundial, mas também se refere à presença diaspórica do Terceiro Mundo no interior das metrópoles do Primeiro” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 74). A partir dessa perspectiva, tanto Spivak como Trinh T. Minh-ha e as histórias que nos contam se enquadram numa perspectiva de pós-colonialidade. Como mulheres intelectuais, feministas pós-coloniais, Spivak e Trinh T. Minh-ha investem no sentido de trazer à tona, e, ao mesmo tempo, lutar por desfazer essas construções histórico-sociais em que a mulher se apresenta como um sujeito determinado a partir da voz do outro masculino.

Em “Surname Viet given name Nam” a Guerra do Vietnã nos é apresentada a partir da perspectiva dessas mulheres, que bem longe do discurso autorizado sobre a Guerra, de grandes heróis que deram a vida para defender o país, conta-nos das dificuldades vividas por essas mulheres na luta por sobrevivência, delas e de suas famílias, de como muitas vezes imploraram pela vida delas e de seus filhos, de como passaram fome e perderam o paradeiro de seus parentes. No prefácio de “Pode o subalterno falar?”, lê-se:

[...] ao relatar a história de uma jovem indiana que não pode se autorepresentar e, logo, não pode ‘falar’ fora do contexto patriarcal e pós-colonial, Spivak exemplifica seu argumento de que o subalterno, nesse caso em especial, a mulher como subalterno, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir. É, principalmente, à mulher intelectual que seu apelo final se dirige – a ela caberá a tarefa de criar espaços e condições de autorepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual (ALMEIDA, 2010, p. 15).

As questões que cercam a noção de um discurso autorizado sobre a cultura dos povos e seus modos de vida, desde seu primeiro filme “Reassemblage” (1982), afligem Trinh T. Minh-ha, não apenas no caso do silêncio recorrentemente dado às mulheres, como também à problemática geral de como a Antropologia como campo científico acabou se apropriando do direito de traçar parâmetros para analisar as organizações sociais do mundo, muitas vezes à revelia de seus informantes nativos e de todos os problemas de tradução entre culturas. Desde o momento em que finalmente se estabeleceu como campo científico, a Antropologia passou por diversos processos de transformação em decorrência de diferentes linhas teóricas que a influenciaram. A problemática do discurso e a complexidade que reside na construção de significação e representação quanto à cultura dos povos justifica grande parte das mudanças históricas pelas quais a Antropologia passou, e, dentro de um mesmo e permanente processo, ainda passa.

Assim como compreende a cineasta Trinh T. Minh-ha, foco central do presente estudo, o processo de gestão de significado na Antropologia pode ser bem mais complexo do que se pensa. Se por um lado se defende a propriedade científica do Antropólogo, logo se tropeça em situações problemáticas como a da observação participante, da autoridade etnográfica do pesquisador de campo e sua forçosa postura científica imparcial e seu utópico relativismo cultural, ou então da experiência, mesmo que dialógica, mas que parte de premissas constituintes da cultura ocidental hegemônica, berço da Antropologia como ciência. Por outro lado, a compreensão pós-moderna da heteronomia polifônica muitas vezes dificulta a apresentação de uma visão crítica quanto à posição etnocêntrica e androcêntrica do discurso ocidental, por razão de uma diluição do discurso na multivocal realidade cultural. Isso porque a heterogeneidade do multiculturalismo não faz com que se dissolvam as micrológicas do poder (SPIVAK, 2010, p. 44).

Segundo James Clifford, ao fim do século XIX, foi criada uma específica forma de autoridade, uma autoridade a partir de validação científica, “ao mesmo tempo que baseada numa singular experiência pessoal” (CLIFFORD, 2002, p. 22). Segundo Clifford, houve diversos embates entre etnógrafos e amadores, como missionários, ou administradores e comerciantes, que produziam linhas sobre a cultura dos povos. Embates que ajudaram a legitimar o trabalho do pesquisador de campo. A perspectiva não profissional era rechaçada por gabaritados cientistas sociais como Malinowski (CLIFFORD, 2002, p. 22-23). Foi nesse momento que o Ocidente tomou para si, a partir do estabelecimento de alguns de seus métodos científicos, a propriedade de discurso sobre o outro da cultura, assim como do processo de tradução da cultura do outro para a sua sociedade de origem, utilizando-se de códigos culturais originalmente ocidentais para dividir e catalogar elementos das culturas dos mais variados povos.



Figura 1 - "Um ato cerimonial do kula", Os Argonautas do Pacífico Ocidental – Bronislaw Malinowski.
Fonte: MALINOWSKI, 1976.

Por outro lado, essa validação do profissional da ciência não havia nos estudos sobre as culturas anteriores a esse período. Para James Clifford, essas produções ainda mais antigas, não partiam da ideia de “experiência”, colocada por antropólogos como Margaret Mead e o próprio Malinowski. Pelo contrário, aqueles acreditavam em uma dificuldade fortemente estabelecida em “captar o mundo de outros povos” (CLIFFORD, 2002, p. 24). Isso quer dizer que, a interpretação a partir do contato, entre os antropólogos amadores e os povos sob análise e originários de outra cultura era vista com delicadeza, pois o entendimento sobre as distâncias entre culturas e os problemas de tradução já existia entre esses antropólogos formados pela vida:

[...] os muitos anos de aprendizado e desaprendizado necessários, os problemas para se adquirir uma competência linguística suficientemente boa — tendia a dominar os trabalhos da geração de Codrington. Tais suposições seriam em breve desafiadas pelo confiante relativismo cultural do modelo malinowskiano (CLIFFORD, 2002, p. 24).

Strathern reflete: “Intelectuais formados na tradição ocidental não podem realmente esperar encontrar nos outros a solução para os problemas metafísicos do pensamento do Ocidente” (STRATHERN, 2006, p. 27). Para ela, etnografias são construções analíticas elaboradas por academicistas. Já os povos que eles estudam são outra coisa. Reconhecer que a capacidade criativa desses povos é maior que o possível entendimento sobre os mesmos em uma análise singular, deve ser um exercício do antropólogo (STRATHERN, 2006, p. 23).

“Surname Viet given name Nam” é um filme que, apesar de suas digressões imagéticas e sonoras de cunho poético e de prática visivelmente experimental e não-narrativa, localiza-se como um filme etnográfico, pela dedicação em refletir sobre experiências vividas intrínsecas a uma cultura, a um contexto social. Por outro lado, Trinh T. Minh-ha tem plena convicção de que, pelas características supracitadas, seu filme não tem um cunho científico que permita que esse seja facilmente validado como pertencente a uma Antropologia Visual. As problemáticas de tradução entre culturas, que faz com que muitas faces de uma mesma realidade não possam nunca ser apreendidas, justifica que essa cineasta abra mão de um cunho científico se ele servir apenas para aprisionar uma realidade a um significado. Sobre a prática antropológica, lê-se:

Aplicamos ordens e regularidades convencionais de nossa ciência ao mundo fenomênico ("natureza") com vistas a racionalizá-lo e compreendê-lo, e, nesse processo, nossa ciência torna-se mais especializada e irracional. Ao simplificar a natureza, *nós* admitimos que ela é complexa, e essa complexidade aparece como uma resistência *interna* à nossa intenção (WAGNER, 1975, p. 54).

Trinh T. Minh-ha pondera e opta por assumir perspectivas subalternas, de discursos não-autorizados, e ela o faz buscando torná-los não-homogêneos em sua elaboração. Spivak diria que a subalternidade seria sempre heterogênea, e que muitas vezes as conceituações científicas necessitam propor métodos de organização e catalogação de dados, o que dá tons de uniformidade aos grupos sociais: “recorrerei, talvez de maneira surpreendente, ao argumento de que a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente” (SPIVAK, 2010, p. 20).

Certas variedades da elite indiana são, na melhor das hipóteses, informantes nativos para os intelectuais do Primeiro Mundo interessados na voz do Outro. Mas deve-se, não obstante, insistir que o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo (SPIVAK, 2010, p. 57).

Embora houvesse critérios, em alguns aspectos mais rígidos, para o desenvolvimento das análises realizadas pelos antropólogos amadores, ainda assim, a Antropologia profissional, de formação científica, instaurou-se de modo a recusar as posições dos amadores acerca da cultura dos povos, ao passo que recusaram, de antemão, qualquer credibilidade que esses antropólogos precursores tentassem adquirir com seus trabalhos. Para Trinh T. Minh-ha, a partir do surgimento da ótica da Antropologia científica profissional: “As construções duvidosas são as que não obedecem às regras da autoridade antropológica” (MINH-HA, 2015a, p. 45). Esses novos antropólogos, supostamente capazes de ler culturas desconhecidas,

habilitados em gabinetes de academia, de certo modo fecharam o campo do conhecimento e estabeleceram as regras de funcionamento do mesmo.

Obviamente nem toda explicação é válida no processo de fixar o significado. É aí que entra o papel do antropólogo *expert*, e que, então, metodologias precisam ser concebidas, legitimadas e executadas. Afinal, se uma explicação não profissional é descartada, isso se dá menos porque careça de discernimento ou de embasamento teórico do que porque escapa ao controle antropológico (MINH-HA, 2015a, p. 45).

Se antes qualquer sujeito, originário de qualquer país, fosse ele comerciante, missionário, etc, podia refletir e tirar conclusões sobre a cultura do outro, partindo de um ponto de vista particular. Agora, apenas os cientistas poderiam fazer o mesmo, e o faziam com muito mais convicção que seus precursores. Isso porque havia todo um campo científico e uma comunidade acadêmica para resguardá-los, dando-lhes confiança e mediando seus métodos e perspectivas. As ciências iam tomando a importância que atualmente parece senso comum: a de que a escola formal, a formação acadêmica superior, dava propriedade ao indivíduo de narrar verdades sobre a vida e suas relações, dentro de um campo científico específico. Informantes como missionários, administradores, viajantes e comerciantes começavam a ser substituídos por indivíduos com treinamento em espaços científicos. Era um momento novo, de desenvolvimento do método etnográfico, recheado de hipóteses científicas e suposta neutralidade. “A ciência definida como a abordagem mais apropriada para o objeto de investigação serve como propaganda para toda tentativa científica de promover o papel paternalista do Ocidente como sujeito do saber e sua historicidade do Mesmo” (MINH-HA, 2015a, p. 46).

Em seus trabalhos em cinema, definidos como artísticos, experimentais, por vezes aceitos como etnográficos, a cineasta Trinh T. Minh-ha dedica-se em recusar a suposta propriedade científica de narrar sobre as culturas que a Antropologia teria. Para ela, o domínio que essa disciplina exerceria em relação aos discursos sobre o outro da cultura seria apenas uma forma de manipular os dados e fazer com que discurso hegemônico ocidental sobre o mundo fosse aceito como algo real e não apenas um ponto de vista. Isso porquê, “o eurocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 40). Desse modo, Trinh T. Minh-ha iria argumentar que a Antropologia, já nesse momento inicial do desenvolvimento da disciplina, estabelecia os limites em relação aos métodos de trabalho e recusava as formas amadoras de realização etnográfica e antropológica

apenas como forma de controle de discurso sobre o mundo. Então, a cineasta em questão desenvolve uma forma de trabalho distinta: ao invés de se apegar a um significado, uma leitura que parta da verdade da razão, ela aceita a experiência do vivido, mesmo nos elementos em que não se possa traduzir de uma cultura para outra.



Figura 2 - Trinh T. Minh-ha
Fonte: MINH-HA, 2012.

As obras que tenho produzido podem ser vistas, em geral, como diferentes tentativas de lidar criativamente com a diferença cultural (a diferença tanto *entre* culturas quanto *dentro* de uma cultura). Elas buscam melhorar o nosso entendimento das sociedades heterogêneas nas quais vivemos, ao mesmo tempo em que convidam o espectador a refletir sobre a relação convencional entre fornecedor e consumidor na produção e na espetacularidade midiáticas (MINH-HA, 2015b, p. 28).

Segundo a cineasta, o poder alcançado quando se tem a hegemonia sobre o discurso acerca de determinado povo — poder esse exercido fortemente pela Antropologia, como disciplina científica ocidental, patriarcal, paternalista, etnocêntrica — extrapola e muito o campo da disciplina, produzindo um efeito de domínio social e credibilidade. Ela diria que, para validarem seus trabalhos e o uso do cinema e das pessoas para a realização deles, os antropólogos argumentam que rejeitam os trabalhos de antropólogos não profissionais, pois eles não seriam “antropologicamente informados” e que por isso não têm “importância teórica de um ponto de vista antropológico” (MINH-HA, 2015a, p. 44). A ciência sim teria. Então, o que fez com que a Antropologia tradicional desse primeiro momento se arvorasse do direito de recusar as suposições propostas pelos antropólogos anteriores à formação antropológica como campo da ciência? O que faria deles melhores, ou finalmente capazes de ter sobriedade para afirmar e não mais supor algo sobre a cultura de povos a princípio desconhecidos? Trinh

T. Minh-ha diria que tem a ver com a ideia de “empenho erudito”, “a obsessão científica fundamental”, que se caracteriza pela necessária adesão ao corpo de convenções determinado pela comunidade acadêmica acreditada por sua “disciplina”. Somente a partir daí um filme etnográfico seria cientificamente válido: registrar e interpretar segundo os “padrões antropológicos” (MINH-HA, 2015a, p. 44). “Uma comunidade de antropologia científica nos moldes das outras ciências requeria o uso de uma linguagem comum de discurso, canais de comunicação regular, e pelo menos um consenso mínimo para julgar um método” (CLIFFORD, 2002, p. 25). Por outro lado, para Strathern, a situação não pode ser resumida apenas desse modo, já que o relativismo antropológico permite superações e readequações para posições previamente estabelecidas.

A depreciação encobre a realização cumulativa da ciência social, que é a de construir constantemente as condições a partir das quais o mundo pode ser apreendido de uma nova maneira. Essa capacidade regenerativa constitui a habilidade de ampliar significados, de ocupar diferentes pontos de vista. (STRATHERN, 2006, p. 49).

Por outro lado, a própria Marilyn Strathern iria constatar que: “A exegese antropológica precisa ser tomada pelo que ela é: um esforço para criar um mundo paralelo ao mundo observado, através de um meio expressivo (o texto escrito) que estabelece suas próprias condições de inteligibilidade” (STRATHERN, 2006, p. 47). Como diria (TYLER, 1984, p. 328): “uma maneira de falar referida aos propósitos de um discurso”. Desse modo, a partir da escrita antropológica científica, estilos de escrita intuitivos e pessoais perdiam a credibilidade, se não houvesse neles autoridade científica. Trinh Minh-ha irá perceber que essa aproximação da Antropologia de formas científicas que dessem uma estruturação aparentemente sólida para as análises antropológicas realizadas foi um mecanismo para se alcançar assertivas nas leituras sobre os povos, ou talvez apenas a sensação de verdade. Por outro lado, essa cineasta feminista e vietnamita vai problematizar os mecanismos de discurso em seus meios de comunicação e jogos de poder e defender a ideia de que quanto mais alguém — seja ele cientista, ocidental, reverenciado, ou não — se aproxima da significação de algo, mais ele se afasta da verdade. “A linguagem analítica parece criar-se *a si própria* como cada vez mais complexa e mais distante das ‘realidades’ dos mundos que ela procura retratar, e não menos das linguagens nas quais os próprios povos as descrevem” (STRATHERN, 2006, p. 32). Sobre essa sensação de realidade que um significado produzido a partir de campos científicos pode transmitir, Trinh T. Minh-ha diria mais:

Ainda assim, essa ilusão é real; ela tem sua própria realidade, na qual o sujeito do Saber, o sujeito da Visão ou o sujeito do Significado continua a exercer relações de poder estabelecidas, assumindo-se como a reserva básica de referências na busca totalitária pelo referente — o referente verdadeiro que se encontra lá fora na natureza, no escuro, esperando pacientemente para ser desvelado e decifrado corretamente. Para ser redimido. Talvez, então, uma imaginação que vá em direção à textura da realidade seja capaz de brincar com a ilusão em questão e com o poder que ela exerce. A produção de uma irrealidade sobre outra e o jogo do *nonsense* (que não é a mera falta de significado) com o significado pode, então, ajudar a liberar o referente básico de sua ocupação, pois a situação atual da investigação crítica parece muito menos a de atacar a ilusão da realidade do que a de deslocar e esvaziar o estabelecimento de uma totalidade (MINH-HA, 2015a, p. 50).

Ao passo que esse significado transmite a sensação de estabilidade quanto à informação, pelos meios e suposta propriedade científica para narrar sobre a vida, ele se torna real, “real? Ou a repetida ressurreição artificial do real” (MINH-HA, 2015a, p. 35): um significado sobreposto por outro em superações incessantes, envoltas em jogos retóricos. Como se fosse necessário um empurrão da ciência para traduzir o real, traduzir aquilo que apenas a partir do contato direto humano, sem os mecanismos científicos de mediação, seria intangível, incompreensível. Para ela, desenvolver formas de tocar o real, relacionando-se com ele, e ao mesmo tempo se esquivar dos discursos de poder resultantes de jogos de retórica que provocam a sensação de verdade sobre um significado seria a forma mais eficaz de libertar o real de um significado imposto e finalmente permitir que a verdade, ou os indícios dela, venham de alguma forma à tona. Spivak como intelectual pós-colonial também preocupa-se com o costume da ciência ocidental em apresentar-se transparente enquanto sujeito que pensa e narra sobre as sociedades e relações humanas no intento de forjar leituras sob formas afirmativas, ela reflete sobre uma proposição de Derrida e problematiza:

Tornar o pensamento ou o sujeito pensante transparente ou invisível parece, por contraste, ocultar o reconhecimento implacável do Outro por assimilação. É no interesse de tais precauções que Derrida não invoca que se “deixe o(s) outro(s) falar por si mesmo(s)”, mas ao invés, faz um “apelo” ou “chamado” ao “quase-outro” (*tout-autre* em oposição a um outro autoconsolidado), para “tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós” (SPIVAK, 2010, p. 83).

O conceito proposto por Derrida “do outro em nós” nos lembra que enquanto a Antropologia clássica como campo do conhecimento ocidental busca um Outro partindo de uma ideia do que seria o Eu (*Self*), como problematizou Spivak, o Outro acaba surgindo por assimilação. Porém, assim como propôs Derrida o Outro existe apenas no encontro com o Eu e dessa maneira nunca poderia ser autoconsolidado, sendo apenas um quase-outro que é o pouco do Outro que a experiência do Eu consegue penetrar. Então ele pede licença para esse Outro para produzir um delírio, longe de um significado proposto como uma verdade, mas

uma experiência única de um encontro, a reverberação do Outro no Eu. Trinh T. Minh-ha em termos muito parecidos propõe um conceito de “Trans-acontecimento” (MINH-HA, 2015, p. 21) quando reflete sobre a forma de elaborar seus filmes, e em “Surname Viet given name Nam” não é diferente. Trans-acontecimento, ou acontecimento fronteiriço é o que a interessa no cinema, como espaço de trocas, como o delírio do “quase-outro” nela, e esse encontro ela promove a partir de um criticismo e uma rigidez em suas escolhas sobre como filmar, e o que filmar, como também sobre como montar o seu filme. Podemos usar a abertura de “Surname Viet given name Nam” para ilustrar de que maneira estética e política ela elabora em sua prática cinematográfica uma forma de libertar-se da consolidação de um Outro, da defesa de uma tese ou ponto de vista homogêneo e linear, ao mesmo tempo que, aos modos de Spivak tenta usar o cinema como um espaço para se pensar a subalternidade.



Figura 3 - Surname Viet, frame A
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 4 - Surname Viet, frame B
Fonte: MINH-HA, 1989.

“Surname Viet given name Nam” inicia-se com a imagem de mulheres dançando uma dança aparentemente tradicional vietnamita, utilizando roupas coloridas, típicas do Vietnã. A dança demonstra verdadeira leveza e beleza, belas mulheres, doces e suaves em seus movimentos. Seria assim, caso Trinh T. Minh-ha não decidisse reduzir a velocidade das imagens, instaurando um estado de suspensão e estranhamento nos movimentos dos corpos das mulheres, corpos que, aliás, são apresentados de forma recortada, às vezes troncos que dançam sem cabeças, às vezes apenas mãos que se tocam em um “slow motion” desconcertante. Mas Trinh T. Minh-ha não fica apenas nisso, e decide trabalhar o som do filme de maneira a desacelerar também a banda sonora, e o que deveria ser uma bela música tradicional vietnamita acompanhando os movimentos da dança, é substituído por sons graves

e alongados, arrastados, parecem ao mesmo tempo sons de uma tempestade, trovões em baixa velocidade, como pedras descendo um monte, sons que remetem a ideia de água, poças de água, uma enxurrada. Um flash de fotografia é visto na imagem das dançarinas, mas Trinh T. Minh-ha utiliza-se disso e nos transmite a sensação de que fora o flash de um relâmpago. A beleza das dançarinas vietnamitas rapidamente se transmuta em força e intensidade, os movimentos leves tornam-se pesados. Trinh T. Minh-ha nos propõe, com suas escolhas estéticas, que não será o estereótipo de mulher vietnamita que será apresentado, mas talvez mulheres vietnamitas fortes, calejadas com a Guerra, ou mesmo por uma cultura de tradição machista em que elas não têm valor como seres humanos, apenas em seus papéis sociais de mães e esposas.

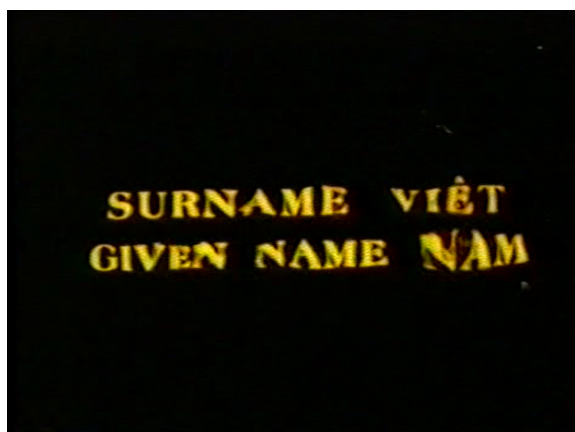


Figura 5 - Surname Viet, frame C
Fonte: MINH-HA, 1989.

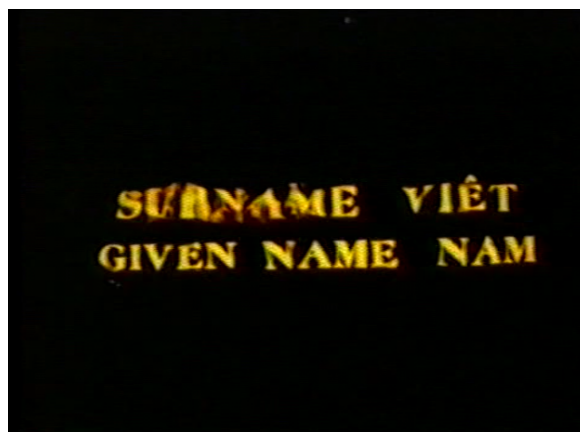


Figura 6 - Surname Viet, frame D
Fonte: MINH-HA, 1989.

O plano seguinte é o que ela apresenta o título do filme, e as palavras tremulam como se estivesse dentro de uma poça d'água. Trinh T. Minh-ha parece abrir um portal, instaurar outro mundo, como em “Alice no Espelho” de Lewis Carroll, um mundo ao contrário do mundo hegemonicamente entendido como real. O senso comum, o estereótipo não a servem. Dentro do reflexo, da água, como um espelho d'água, tudo pode ser diferente, novo, inusitado. As regras são outras, mudou-se a perspectiva. Ela segue, agora com a imagem em preto e branco, mais mulheres vietnamitas em indumentária tradicional, imagens em “slow motion”. Como soldados no front de batalha, ouvimos o rufar dos tambores enquanto elas caminham. Um gemido de dor ou ira é entoado ao fundo em voz feminina, ele parece ter o seu tempo alongado. Os tambores continuam, porém a imagem é fixada, o tempo é suspenso e congelado, gerando mais tensão à imagem. Nesse momento Trinh T. Minh-ha usa o recurso do recorte de tela, e na vertical, podemos ver uma jovem de tranças em preto e branco com o

chapéu tradicional vietnamita, no som mantêm-se os tambores de guerra. Na sequência, outro recorte, vemos o rosto de mulheres enfileiradas, em um corte Trinh T. Minh-ha nos revela que elas de fato seguram armas de fogo. Outras mulheres, agora em passeata, levantam para lutar por direitos, todas as imagens em preto e branco acompanhadas do rufar dos tambores. O corte no som e na imagem é seco, agora uma mulher em cores, ela irá nos apresentar um depoimento, mas não ainda. A câmera agora observa de perto, detalhes de um rosto sério porém sereno, Trinh T. Minh-ha fixa a sua imagem, como quem deseja provocar um sentido emocional no espectador. Uma foto 3x4 de criança, um passado em cores, um presente em preto e branco é fixado na imagem, o rosto de uma mulher. E essa mulher viveu, assim como viveu Trinh T. Minh-ha e tantas outras mulheres a realidade de ser mulher, ser fêmea e ser vietnamita e o que isso significa as mantém unidas. Trinh T. Minh-ha cria uma experiência sensorial, elaborada com preciosismo e nada aleatória, porém ela opta por uma abordagem experimental, partindo da ideia de experiência como contrapartida à defesa objetiva de uma tese ou ponto de vista. Ela nos traz referências que desconstroem o senso comum, mas nos traz dentro de uma nuvem de fumaça, longe da estabilidade de proposições que se forjem assertivas e estáveis.



Figura 7 - Surname Viet, frame E
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 8 - Surname Viet, frame F
Fonte: MINH-HA, 1989.

Sobre essas perigosas noções de assertividade nos estudos voltados para as culturas, Teresa Pires do Rio Caldeira (1988, p. 134) curiosamente chamaria de “ficção antropológica”, o primeiro modelo científico de prática Antropológica, referenciando um termo proposto por Clifford Geertz. Para a autora, essa forma de produção pretendia informar, de modo objetivo, e ao povo de origem do antropólogo, a realidade de uma outra cultura através desse sujeito que tem o contato, a experiência, e que traduz para a sua cultura de origem a cultura do outro.

Para Caldeira, a presença do antropólogo por essa razão era ambígua. Ao mesmo tempo em que assume a experiência pessoal no trabalho de campo, esconde-se no momento da tradução interpretativa, na formulação do texto final. “A experiência pessoal é evocada para legitimar os dados, mas é afastada para legitimar a análise” (CALDEIRA, 1988, p. 139). “Malinowski, como mostram suas notas para a crucial Introdução de *Os argonautas*, estava muito preocupado com o problema retórico de convencer seus leitores de que os fatos que estava colocando diante deles eram objetivamente adquiridos, não criações subjetivas” (CLIFFORD, 2002, p. 26). Também é sabido que o próprio Malinowski tinha ciência de que, embora ele tivesse a autoridade científica e aplicasse diversos métodos para se esquivar da sua visão parcial dos eventos e povos apresentados, ainda assim havia um desafio permanente e inevitáveis traços pessoais em seus trabalhos. Ele mesmo diria: “[...] na etnografia, é frequentemente imensa a distância entre a apresentação final dos resultados da pesquisa e o material bruto das informações coletadas pelo pesquisador através de suas próprias observações, das asserções dos nativos, do caleidoscópio da vida tribal” (MALINOWSKI, 1976, p. 23).

“O antropólogo no campo tinha que idealmente tornar-se um nativo, mas essa transformação era sempre provisória. A reelaboração da experiência reintroduzia a distância entre as duas culturas” (CALDEIRA, 1988, p. 139). Enquanto o pesquisador de campo ocupava-se em viver a experiência utilizando-se da defesa do relativismo cultural no contato com o outro, e interpretar a cultura dos povos partindo de uma suposta lógica científica que lhe dava credibilidade no texto, ele não se ocupava em ser crítico “a respeito de seu papel na produção de representações” (CALDEIRA, 1988, p. 135). Eles não se questionavam que o seu exercício também se dava a partir de um processo de comunicação, e esse a partir de uma linguagem, essencial para a compreensão de sua sociedade sobre os temas estudados por ele, ao mesmo tempo em que incompreendida pelos povos sob análise. De um lado, esse processo seria “marcado por relações de desigualdade e poder, e, de outro, em relação a um campo de forças que define os tipos de enunciados que podem ser aceitos como verdadeiros” (CALDEIRA, 1988, p. 135). Era como se, de repente, o simples fato de ter uma origem acadêmica e profissional, daria ao pesquisador de campo o direito de, mesmo tendo sua interpretação e suas observações pessoais em análises, ter credibilidade no estabelecimento de seu discurso. Se por um lado, o momento anterior tinha cautela e uma certa fragilidade em suas colocações por visualizar o abismo entre culturas, os cientistas sociais dessa segunda fase, apenas graças a formação acadêmica, teriam qualquer insegurança dissipada e uma voz de propriedade estabelecida. A partir daí que surgiu a noção de etnografia: “uma descrição

cultural sintética baseada na observação participante (CLIFFORD, 2002, p. 27). Aquela preocupação anterior de estabelecer contato duradouro com as comunidades de povos distantes, e uma compreensão extensiva em relação a línguas nativas foi simplificada e fortalecida com a formação acadêmica e utilização do método científico. Supostamente, esse método permitia que o pesquisador tivesse a habilidade de compreender rapidamente as culturas sob estudo. “O etnógrafo profissional era treinado nas mais modernas técnicas analíticas e modos de explicação científica” (CLIFFORD, 2002, p. 28). Isso o deixaria a frente de qualquer amador, pois além de fazê-lo poupar tempo de pesquisa, permitiria que suas conclusões tivessem forte poder de verdade. James Clifford problematiza ainda mais, quando nos faz lembrar que, embora uma compreensão superficial da língua nativa de determinado povo pelo pesquisador etnográfico fosse suficiente para que ele obtivesse relevo com o seu trabalho, o mesmo não se dava no caso que algum tradutor que compreende superficialmente uma língua, na tradução de um clássico da literatura. Para isso, ele se apoia em Robert Lowie: “como Lowie sugeria, ninguém daria crédito a uma tradução de Proust que fosse baseada num conhecimento equivalente do francês” (LOWIE, 1940 apud CLIFFORD, 2002, p. 29). Para Ella Shohat e Robert Stam, o processo de fortalecimento desse modelo de prática antropológica se deu de forma imbricada com a expansão das colônias europeias na África, Ásia e Américas:

A novidade do colonialismo europeu foi seu alcance global, sua filiação com instituições de poder mundial, além de seu modo imperativo – uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e ‘universal’ de verdade e poder. O colonialismo é o etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado (SHOHAT; STAM, 2006, p. 41).

O fato de saber de sua incapacidade e da grande injustiça de tentar controlar todas as verdades existentes sobre um mesmo fato, Trinh T. Minh-ha criou uma forma bastante complexa para estruturar “Surname Viet given name Nam”. Além de suas inserções poéticas, entre cinejornais reelaborados na montagem, fotografias, canções tradicionais vietnamitas, poemas e histórias contadas, ela traz depoimentos colhidos no Vietnã por uma também vietnamita exilada de nome Mai Thu Van, essa lançou os depoimentos em um livro em francês de nome “Un peuple, des voix” (‘Um povo, vozes’) (1983) e Trinh T. Minh-ha relocou esses depoimentos no corpo e na voz de outras vietnamitas exiladas nos EUA. Segundo Deepika Bahri:

Uma perspectiva feminista pós-colonial exige que se aprenda a ler representações

literárias de mulheres levando em conta tanto o sujeito quanto o meio de representação. Exige também um letramento crítico geral, isto é, a capacidade de ler o mundo (especificamente, nesse contexto, as relações de gênero) com um olhar crítico (BAHRI, 2013, p. 660).

A primeira parte do filme se compõe assim, com os depoimentos contados por essas mulheres em um deslocamento físico-temporal com relação às portadoras das histórias reais, associados às inserções de Trinh T. Minh-ha. Na segunda parte do filme a cineasta nos revela que aquelas mulheres que vemos no filme na verdade vivem nos EUA e ensaiaram os depoimentos como textos a serem apresentados, e também nos conta um pouco de suas vidas como exiladas nos EUA. Como Malinowski propôs acima, Trinh T. Minh-ha nos apresenta um “caleidoscópio”, para que não nos esqueçamos dos perigos que incorrem os essencialismos e de que, mesmo que hajam questões comuns, não podemos assumir a imagem da mulher de Terceiro Mundo como uma só. Essa preocupação perceptível no filme dialoga com “[...] o esforço dos estudos feministas pós-coloniais para estabelecerem a identidade como relacional e histórica em vez de essencial ou fixa, enquanto mantêm o gênero como uma categoria significativa de análise” (BAHRI, 2013, p. 664). De modo algum, parece julgar-se com a propriedade de organizar os fatos de maneira linear, ela aceita a complexidade do real e nega-se a um ponto de vista bem delimitado. Trinh T. Minh-ha assume a perspectiva da subalternidade, do silêncio dado a essas mulheres por uma cultura que as inscreveu como algo determinado pelo outro masculino, consciente de que a subalternidade não é linear e homogênea como o discurso hegemônico faz parecer.

Esse argumento nos levaria a uma crítica da antropologia disciplinar e à relação entre a pedagogia elementar e a formação disciplinar. Questionaria ainda a demanda implícita – feita por intelectuais por escolherem um sujeito da opressão ‘naturalmente articulado’ – de que tal sujeito apareça na história como uma narrativa resumida de um modo de produção (SPIVAK, 2010, p. 70).

Vale ressaltar que, os etnógrafos amadores, precursores dos primeiros antropólogos de formação científica, e assim como esses, investiam em uma mesma direção: a defesa de um ponto de vista como uma verdade. Os amadores se preocupavam em compreender extensamente a língua do povo sob análise para receber os dados com maior precisão dos nativos e os antropólogos de formação vestiam-se de formas, estruturas e métodos para validar suas observações. Nesse ponto, podemos perceber que a forma de trabalho de cada uma das duas linhas se estabeleceu a partir da busca pela credibilidade e assertividade em relação à compreensão sobre determinado povo. O que eles tentavam dizer é que, mesmo que houvesse um indivíduo com uma determinada biografia, cultura, valores e contexto social, ou

acadêmico por trás de cada discurso estabelecido, o modo de trabalho estruturado para o desenvolvimento de leituras lhes permitiria traduzir o real, a partir de sua representação, de modo que essa tradução se aproximasse consideravelmente do real em si. Por outro lado, revela-se uma preocupação pós-colonial refletir que: “A representação é sempre ficcional ou parcial, porque deve construir imaginativamente o seu eleitorado (como um retrato ou uma “obra de ficção”) e porque pode inadvertidamente usurpar o espaço dos que estão impossibilitados a se representarem” (BAHRI, 2013, p. 668). Trinh T. Minh-ha defende que sejamos de qualquer forma capazes de nos esquivar de quem somos e do que constituímos de nossos discursos, e critica: “De suas descrições a seus arranjos e rearranjos, a realidade em movimento pode ser realçada ou empobrecida, mas nunca é neutra (isto é, objetivista)” (MINH-HA, 2015a, p. 41).

Verdade e significado: ambos são muitas vezes igualados entre si. Ainda assim, o que é apresentado como verdade é, frequentemente, nada além de *um* significado. E o que persiste entre o significado de algo e sua verdade é o intervalo, uma interrupção sem a qual o significado seria fixo e a verdade congelada. Talvez seja por essa razão — o intervalo — que é tão difícil falar sobre isso. Sobre o cinema. Sobre. (MINHA-HA, 2015a, p. 30).

Esse utópico encontro com uma *verdade* última sobre determinada análise cultural torna-se, então, um dos focos críticos que estruturam o cinema de Trinh T. Minh-ha. Essa cineasta preocupa-se intensamente com os processos de construção de significado, principalmente se o significado gerado tem por base a aplicação da visão de mundo ocidental sobre povos orientais ou mesmo discursos hegemônicos que tentam se sobrepor aos saberes locais de um povo ao discorrer sobre esse mesmo povo. Segundo ela: “Por um lado, a verdade é produzida, induzida e estendida de acordo com o regime que está no poder. Por outro, a verdade encontra-se por entre todos os regimes de verdade” (MINH-HA, 2015a, p. 30). Ou seja, não existe método algum que possa congelar um significado como verdade, e toda a tentativa de alcançar tal façanha é apenas uma forma de estabelecer um regime de poder.

O modelo clássico de etnografia — que se estabeleceu a partir dos anos 20 — desenvolveu-se no âmbito do que tem sido chamado de *encontro colonial* (Asad 1973). Os grupos estudados pelo antropólogo eram, de um modo geral, povos coloniais. Sobre eles, o antropólogo escrevia para os membros de sua própria sociedade (a metrópole), sem colocar em questão o caráter da relação de poder que se estabelecia entre essas duas sociedades (CALDEIRA, 1988, p. 135).

Foi por razão desse “encontro colonial” que inicialmente a Antropologia buscou se afirmar como campo científico, ao mesmo tempo que a metrópole dominava a colônia no

âmbito territorial e em suas riquezas. Curiosamente, ao passo que a credibilidade do discurso e do poder de observação do cientista antropólogo crescia, também aumentavam os questionamentos quanto à credibilidade dos informantes nativos. Questionavam-se os interesses dos nativos, quanto à intenção de suas falas: “Após Malinowski, uma suspeita generalizada em relação aos ‘informantes privilegiados’ refletia esta preferência sistemática pelas observações (metódicas) do etnógrafo em detrimento das interpretações (interessadas) das autoridades nativas” (CLIFFORD, 2002, p. 29). Para Spivak isso pode ser caracterizado como uma espécie de “violência epistêmica”, que é quando, na medida que procura o Outro da cultura, o Ocidente aplica suas próprias leis e perspectivas parciais à uma cultura constituída além de seu domínio, sendo seu entendimento aquém desse intento em traduzir um Outro, no fundo, conseqüentemente, proposto e criado (2010, p. 47). Desse modo, “as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 42).

O modo de trabalho formatado nesse período: “Esse amálgama peculiar de experiência pessoal intensa e análise científica (entendida nesse período tanto como ‘rito de passagem’ quanto como ‘laboratório’) emergiu como um método: a observação participante” (CLIFFORD, 2002, p. 33). É certo que, a subjetividade desses pesquisadores de campo autorizados e reverenciados por sua formação científica era amplamente aceita como elemento construtor de verdade. Aplicar o método científico parecia curar os pesquisadores de qualquer ponto de vista particular de interesse pessoal, emergindo a ideia de que estavam permanentemente a serviço da ciência e da construção de conhecimento. Então, Trinh T. Minh-ha indaga sobre que ciência é essa e sob quais interesses ela trabalha. Se o cientista antropólogo não trabalha a partir de seu próprio ideário e com base em interesses próprios, mas trabalha com a intenção de construir conhecimento científico — e aqui estão subentendidos os mais variados adjetivos que podemos relacionar com o termo, como: patriarcal, androcêntrico, etnocêntrico e ocidental —, ele está necessariamente a serviço dos interesses de sua comunidade acadêmica. Seria a própria ciência ocidental que iria ditar as regras, e em busca da hegemonia da mesma, em métodos, estruturas e até mesmo em relação ao incentivo e financiamento da pesquisa. “O problema das limitações financeiras não é, no entanto, apenas um problema de dinheiro, mas também de controle e estandardização das imagens e dos sons. Que verdade? Verdade de quem? E quão verdade?” (MINH-HA, 2015a, p. 32).

Desse modo, em “Surname Viet given name Nam” Trinh T. Minh-ha opta por compor

um quadro de múltiplas perspectivas, de certo modo unidas por partirem de sujeitos subalternos sexuais, mas que geram um discurso multivocal e heterogêneo, que não por isso deixa de se colocar como feminista no sentido de abrir espaço e relacionar-se, aos modos do proposto por Derrida, de maneira subjetiva e delirante com a temática apresentada a partir de um viés que questiona a hegemonia patriarcal. Não acredito possível, então, propor que qualquer uma dessas perspectivas apresentadas possa se prevalecer às outras. “No interior da produção acadêmica feminista, o que é de maior interesse são as relações entre os vários pontos de vista, que refletem as múltiplas experiências da condição feminina” (STRATHERN, 2006, p. 62). A elaboração estético-conceitual, ao mesmo tempo que orgânica de Trinh T. Minh-ha em suas inserções, ou mesmo sua preocupação em compor os objetos cênicos, iluminação, enquadramentos e indumentárias das mulheres durante os depoimentos relocados de modo a resgatar uma composição simbólica que remeta às possíveis situações reais das depoentes do livro de Mai Thu Van, não produzem o efeito de uma tese homogênea e linear. Não é só a ambição totalizante de um Antropologia clássica que Trinh T. Minh-ha recusa, mas também o uso de códigos de invisibilização da linguagem e de sua presença subjetiva, da defesa de uma tese que traga uma sensação de realidade estável e afirmativa ao significado proposto. “Falar através da diferença é um desafio para o qual todo crítico deve estar atento, não importa onde esteja localizado” (BAHRI, 2013, p. 672).

‘o pensamento é (...) a parte em branco do texto’ (OG, p. 93); aquilo que é pensado, mesmo em branco, ainda está no texto e deve ser confiado ao Outro da história. Esse espaço em branco inacessível, circunscrito por um texto interpretável, é o que a crítica pós-colonial do imperialismo gostaria de ver desenvolvida, no espaço europeu, como o lugar de produção de teoria (SPIVAK, 2010, p. 83).

Vale ressaltar que esse criticismo quanto ao exercício da função do etnógrafo e principalmente sobre as relações de poder que essa prática estabelece, é uma preocupação permanente na Antropologia Contemporânea. “Os antropólogos contemporâneos se preocupam com transformações, com história, com sincretismo e encontros, com práxis e comunicação, e principalmente com relações de poder.” (CALDEIRA, 1988, p. 136). Mas isso tudo faz parte de um processo, desenvolvido junto às mudanças nas discussões epistemológicas, e que trouxe à tona reflexões sobre as formas de representação de uma forma geral, e a “meta-antropologia” é decorrente dessa crítica pós-moderna em Antropologia (CALDEIRA, 1988, p. 136). Por outro lado, ainda temos muito chão para caminhar no sentido de libertar a construção de conhecimento pelo Ocidente de suas amarras históricas. “O Ocidente hoje concorda conosco que o caminho para a Verdade passa por diversas vias além

da lógica aristotélica e tomística ou da dialética hegeliana. Mas as próprias ciências sociais e humanas têm que ser descolonizadas” (MVENG, 1983 apud MUDIMBE, 1988, p. 37) e a descolonização das ciências humanas e sociais não pode deixar de passar por essas duas vias: a descolonização da perspectiva, a partir da atenção à subalternidade historicamente estabelecida e a restituição da dialogia de vozes que não deixam de falar, mas que não são ouvidas; e da descolonização das práticas discursivas que defendem teses e pontos de vista ao invés de se preocuparem com as trocas e as interseções entre o Eu/Outro, em sua suposta inocência quanto à incapacidade de se dar voz ao Outro ou mesmo de se alcançar um Outro autoconsolidado, de emergir uma realidade, quando de fato só é possível trazer à tona as experiências, e os vestígios da realidade na elaboração dos discursos e significados. “A celebração pura e simples do sincretismo e do hibridismo, se não for articulada com questões de hegemonia históricas, corre o risco de santificar o ‘fait accompli’ da violência colonial” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 81). Por essas questões, defende Spivak que: “Os intelectuais pós-coloniais aprendem que seu privilégio é a sua perda. Nisso, eles são um paradigma dos intelectuais” (SPIVAK, 2010, p. 65), já que recusam o poder que o discurso científico historicamente estabeleceu e o fazem dentro do próprio saber científico. “O feminismo pós-colonial é muitas vezes entendido como uma construção acadêmica intrinsecamente ligada à ascensão dos estudos literários pós-coloniais na academia ocidental” (BAHRI, 2013, p. 663).

Na Antropologia clássica, já havia “[...] uma dialética entre experiência e interpretação” (CLIFFORD, 2002, p. 34), sob formato conhecido como observação participante. Porém, essa dialética poderia ser aplicada apenas por um nicho específico da sociedade, arvorado do poder de traçar verdades sociais, fazendo uso de um relativismo cultural supostamente incorporado. Segundo Teresa Caldeira (1988, p. 140), o relativismo cultural é uma das marcas do modernismo em Antropologia —, travestindo-se em métodos e méritos alcançados a partir de uma formação profissional científica, ao ponto de sua experiência — a do pesquisador etnográfico — se tornar o local de legitimação da autoridade nos trabalhos em campo. Vivenciar a experiência com propriedade científica permitiria-lhes uma sensibilidade peculiar para a leitura do outro da cultura (CLIFFORD, 2002, p. 34-35). Sobre isso, James Clifford (2002, p. 21) traz uma indagação pertinente: “Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um ‘outro mundo’ mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual?”.

Falar de experiência sem aceitar que o mundo experimental é complexo, “um terreno intersubjetivo para formas objetivas de conhecimento, é precisamente o que falta, ou é

problemático, para um etnógrafo ao penetrar uma cultura estrangeira” (DILTHEY, 1914 apud CLIFFORD, 2002, p. 35). Teresa Caldeira (1988, p. 138) acredita que a abordagem etnográfica estabelecida nesse período na verdade acabou produzindo textos com uma visão deformada sobre as culturas dos povos, assim como também da experiência dos antropólogos nessas comunidades estudadas. Há, necessariamente, o estabelecimento de uma relação de poder nos textos antropológicos desse período. O conhecimento científico, da forma como fora desenvolvido no Ocidente, colocava-se como um divisor de águas: se você tem conhecimento científico, você tem o poder de fala, caso contrário, mesmo que houvesse a alteridade nos informantes privilegiados, ainda assim, eles seriam menos críveis em relação aos textos elaborados pelo pesquisador de campo profissional. Os etnógrafos apresentavam seus textos como se eles falassem por si, e não como se narrassem sobre um contato ou negociação entre pesquisador e informantes, que se dava através de uma experiência única. Eles apresentavam essa experiência como se ela falasse sobre o mundo, quando ela se estabelecia com um contato pontual. “O que era uma experiência de campo fragmentada e diversa acaba sendo retratado como um todo coerente e integrado” (CALDEIRA, 1988, p. 138).

É importante notar, porém, que esse “mundo”, quando concebido como uma criação da experiência, é subjetivo, não dialógico ou intersubjetivo. O etnógrafo acumula conhecimento pessoal sobre o campo (a forma possessiva “meu povo” foi até recentemente bastante usada nos círculos antropológicos, mas a frase na verdade significa “minha experiência”) (CLIFFORD, 2002, p. 38).

Nesse excerto, James Clifford nos informa que a pesquisa de campo apresentada é sempre um relato da experiência do etnógrafo em campo, ela surge unicamente a partir da relação entre determinado observador e os povos sob análise. Experiência essa que lida com questões emocionais, intuitivas e interativas, não sendo possível isolar os relatos da presença do pesquisador no campo e de sua interpretação dos eventos. Essa interpretação, elaborada também *a posteriori*, em gabinete, sob os textos de relatos elaborados em campo, investe em invisibilizar o discurso do etnógrafo com o objetivo de produzir um texto isolado, retirado de pontos de vista, com aparente imparcialidade e tons de verdade (CLIFFORD, 2002, p. 40-42). Sobre isso, James Clifford (2002, p. 43) tece a seguinte crítica: “Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos”.

Usando as palavras de Trinh T. Minh-ha, e sua visão sobre o campo especificamente

da etnografia visual, podemos dizer: “Em vez de falar meramente de produção de imagens ou de significado, pode-se abordar a fabricação de imagens como uma rede de correntes subterrâneas e contracorrentes: uma manifestação de forças” (MINH-HA, 2015b, p. 23). Quando pensamos em uma manifestação de forças não podemos esquecer que algumas dessas forças historicamente se prevalecem. Como intelectual e feminista pós-colonial, Trinh T. Minh-ha, em “Surname Viet given name Nam”, abre mão do controle retórico na apresentação de seu filme, na busca por reestabelecer a voz de silêncios velados, a democratização dos discursos, mais do que defender o seu ponto de vista unilateralmente. Dedicar-se ao domínio retórico sobre um determinado assunto, seja na construção de imagens ou textos para narrar sobre a cultura de alguém sem se atentar para o fato de que existem situações, ideias e discursos que transpassam a esse controle, pode ser realmente um grande equívoco.

Podemos citar também Bakhtin (1992, p. 293), em sua defesa de que não há nenhuma palavra ou forma que possa não pertencer a ninguém: “A linguagem é completamente tomada por intenções e sotaques”, e chegaremos à mesma conclusão. Isso porque linguagem não é apenas o ato de enunciação, mas está presente em todos os processos comunicacionais, como os processos de recepção e interpretação, e que enunciar de modo a omitir os emissores da linguagem é retirar uma parcela de grande relevância do conteúdo. A tentativa de retirar os elementos que caracterizam e dão visibilidade quanto à presença de um discurso e um autor na produção etnográfica ao invés de solucionar um problema, na verdade cria outro, e esse é talvez um tanto mais perigoso: a ilusão de que as palavras falam por si, não sendo uma posição de alguém ou de uma relação estabelecida em um momento único e pontual, tornam-se verdade atemporal e definitiva – mesmo que provisoriamente – sobre determinada cultura. Etnografias “discursivas” e dialógicas preocupam-se com essa questão, e por essa razão, voltam-se muito mais para os relatos de campo do que para tratados antropológicos. “Não há nenhuma posição neutra no campo de poder dos posicionamentos discursivos, numa cambiante matriz de relacionamentos de *eus* e *vocês*”, conclui James Clifford (2002, p. 45). Isso porque esses métodos têm intrínseca a eles a presença incontornável da linguagem.

Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não-homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma “cultura” é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções. (CLIFFORD, 2002, p. 49).

Esse universo heterogêneo e polifônico que podemos chamar de cultura dificilmente

poderá ser representado tendo por base um texto monológico e uniformizador. A tentativa de produzir análises culturais fechadas e unidirecionais pode se caracterizar como um exercício de impor o ponto de vista daquele que exerce o poder de comunicação sobre a pesquisa de campo. Diferentes línguas terão diferentes leituras, diferentes formas de cultura produzirão diferentes interpretações. Por essa razão também, Trinh T. Minh-ha criou deliberadamente diversos ruídos de comunicação em “Surname Viet given name Nam”, na intenção de entregar o filme nas mãos do espectador como uma experiência, e não como um objeto a ser traduzido e compreendido no todo. Existem enormes distâncias entre uma cultura e outra, nas formas de expressão, na naturalização de fatos, formas de relação, nas experiências humanas. Entregar as informações e situações que se referem a uma determinada cultura de maneira clara e supostamente plenamente compreensível, pode fazer com que pessoas de uma cultura e experiência consideravelmente distinta acreditem compreender o que se passa com determinado sujeito, concluir algo sobre determinado fato, criar um significado para algo a partir de uma interpretação, mas isso não é possível. Nesse filme, Trinh T. Minh-ha cria experiências muito inusitadas, a exemplo da associação de informações distintas em um mesmo espaço de tempo, quando compõe a imagem com uma cartela que tem escrito um texto em inglês, ao mesmo tempo que uma vietnamita com clara dificuldade em pronunciar um texto em inglês nos dá outra informação, ao passo que, ao fundo, ouvimos uma música vietnamita como trilha sonora que, aparentemente, tem o mesmo volume de áudio que o depoimento, e uma legenda em inglês para essa mesma música. Em alguns momentos, Trinh T. Minh-ha nos narra um texto em voz over que claramente dificulta a compreensão de um depoimento que corre em paralelo, deixando partes da história da depoente inaudíveis, em aberto em relação a sua tradução e consequente compreensão por completo, o mesmo se dá quando ela sobrepõe no mesmo instante dois trechos distintos de depoimentos. Se pensarmos o filme como uma experiência cinematográfica, intrínseca ao cinema, que não pode ser visto com pausas e revisões, dificilmente alguém irá apreender todas essas informações com a clareza necessária para uma tradução segura sobre o conteúdo apresentado. Em uma publicação feita pela primeira vez por volta de seis anos antes do lançamento de “Surname Viet given name Nam”, Trinh T. Minh-ha nos conta:

Existe [...] uma tendência a se apreender a língua exclusivamente como Significado. TEM QUE FAZER SENTIDO. QUEREMOS SABER O QUE ELES PENSAM E COMO SE SENTEM. Fazer um filme sobre os “outros” consiste em deixá-los, paternalisticamente, “falar por si mesmo”, e, como, na maioria dos casos isso se revela insuficiente, completar sua fala com a inserção de um comentário que descreverá/interpretará objetivamente as imagens, segundo uma razão humanista-científica. A linguagem como voz e música – timbre, tom, inflexões, pausas,

silêncios, repetições – segue rebaixada. Em vez disso, pessoas de cantos remotos do mundo tornam-se acessíveis através de dublagem/legendagem, transformadas em elementos do inglês falado, e em conformidade com uma mentalidade definida. (MINH-HA, 2016, p. 33-34).

A partir desse entendimento, Trinh T. Minh-ha desenvolve um tipo específico de produção em etnografia visual, segunda ela, não aceita como tal, e de maneira geral tachada de cinema experimental. De todo modo, essa recusa de seus trabalhos como relevantes pelo levantamento de dados culturais para a ciência não a incomoda. Trinh T. Minh-ha cria e se coloca como artista ao mesmo tempo em que revela e problematiza relações entre culturas e intra culturas. Ela defende que: a atividade do artista “perturba o *status quo* ou o conforto e a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadas” (MINH-HA, 2015b, p. 27-28). É isso que ela quer ser, é isso que almeja fazer, e faz. Ao invés de seguir investindo em formas de desenvolvimento metodológico que reduzam os problemas de enunciação e representação, que é o que historicamente a Antropologia vem fazendo, Trinh T. Minh-ha recusa-se a dizer algo sobre, e instaura o “falar perto” de alguma coisa. Ela acredita que “soltar as rédeas” é permitir que a obra se comunique em si mesma, independente de ideias pré-concebidas, isenta de perspectivas deterministas ou valores sociais, “como em ‘o eu é um texto’ de Benjamin — nem mais nem menos do que ‘um projeto a ser construído’” (MINH-HA, 2015a, p. 49).

Ao mesmo tempo, diferentes pontos de vista são sustentados coetaneamente em paralelo; na verdade, a multiplicidade de experiências é preservada como um sinal de autenticidade. Cada uma dessas experiências é uma voz feminista, mas as vozes não criam um ponto de vista singular, uma perspectiva única, nem estabelecem entre si uma relação do tipo parte-todo. A perspectiva única reside na recusa comum ao patriarcado (STRATHERN, 2006, p. 76).

O eu-lírico em “Surname Viet given name Nam”, que irá pontuar os movimentos internos do filme, assim como sua atmosfera, é quase todo concebido a partir de um diálogo com elementos discursivos que estão além do domínio de Trinh T. Minh-ha, muitas vezes escolhidos por fazerem parte da cultura do Vietnã, outras por serem informações sobre a vida das pessoas que chegaram a ela, e Trinh T. Minh-ha faz questão de trazer essas informações contextualizando o “o que” e o “como” de cada história, quando não, ela nos traz em voz over aforismos, trechos de poemas, dificilmente uma interpretação objetiva elaborada por um narrador. Podemos dar como exemplo a história de Kim-Vân-Kiêu, um longo poema escrito no século 19 por Nguyễn Du (se pronuncia Zou). Ouvimos falar sobre o poema no filme, com a voz de Trinh T. Minh-ha, acompanhado de imagens que remetem tanto a um Vietnã

tradicional quanto às práticas religiosas realizadas no Vietnã. Especificamente uma imagem é escolhida por Trinh T. Minh-ha pra ser desacelerada em sua velocidade original, uma jovem mulher que porta alguns incensos nas mãos enquanto ora. Durante a exposição dessa imagem, ouvimos: “A heroína, um perfeito modelo de confissão, feminilidade e lealdade, foi forçada pelas circunstâncias a sacrificar a sua vida para salvar seu pai e irmão da desgraça e da humilhação”. O início dessa sequência é narrado ainda em vietnamita e legendado em inglês: “A vida de Kieu é muito contada, mas não é um caso único. Eu acredito que existam centenas, milhares de vidas como a dela”. O texto segue em inglês, finalmente na voz de Trinh T. Minh-ha, e nos conta a tragicidade da história de Kieu:

“Como é trágico o destino da mulher Kieu”, no Vietnã, quase todo mundo, pobre ou rico, usam seus versos em suas expressões diárias. Também conhecido como “The Tale of Kieu”, um poema nacionalista, épico, que retrata o azar e a vida de uma bonita e talentosa mulher, Kieu, da qual a vida amorosa foi muitas vezes usada como metáfora para o destino do Vietnã. A heroína, um perfeito modelo de confissão, feminilidade, lealdade e empatia, foi forçada pelas circunstâncias a sacrificar a sua vida para salvar seu pai e irmão da desgraça e da humilhação. Acabou se tornando prostituta, concubina, empregada e freira antes de reencontrar-se com seu primeiro amor. O livro foi escrito no início do século 19 e seu texto é conhecido pelo povo. Apesar do seu tamanho e linguagem, se tornou bastante popular. Liderou pessoas, envolvidas pelas longas passagens, a se reunirem a noite. Ele também foi amado pela sua abordagem com relação a sexualidade. O destino dela foi marcado para ser complicado. Por causa da beleza da mulher, ela nunca realmente confiou em seu amor, mas ela igualmente amava homens livre. A vida dela oferece possíveis interpretações para o princípio de justiça de Confúcio, que governa a confiança das mulheres (MINH-HA, 1989).



Figura 9 - Surname Viet, frame G
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 10 - Surname Viet, frame H
Fonte: MINH-HA, 1989.

Em uma crítica da obra literária “The Tale of Kieu”, Théo Bellanger nos conta que: “De acordo com a moral de Confúcio, a jovem mulher, para salvar a sua família da desonra,

sacrifica-se tornando-se uma ‘mulher com entranhas rasgadas’, isto é, uma cortesã”, e que a obra nos introduz à filosofia confuciana e budista. No caso apresentado, podemos perceber que, enquanto podemos sentir como intérpretes do filme a crítica de Trinh T. Minh-ha à cultura patriarcal tradicional vietnamita, percebemos que ela não o faz a partir de um discurso de interpretação única, mas utilizando-se de uma história que está arraigada à tradição daquela cultura, suas inserções são pertencentes à linguagem audiovisual, e, como se sabe, não havendo uma gramática audiovisual, não existem interpretações monológicas para seus códigos. Como vimos anteriormente, Trinh T. Minh-ha defende que entre o significado e a verdade de alguma coisa existe o intervalo, é a partir do intervalo que ela pode tocar o real, e ele reside nos:

[...] impasses, os procedimentos cegos, os acidentes mágicos e as descobertas indesejadas [que] são muito mais fascinantes, assim como o tempo perdido, os gestos inúteis e as ressonâncias produzidas sem querer e desconhecidas de antemão — portanto imprevisíveis para os intérpretes e para os espectadores durante o avançar do tempo na tela (em filme ou vídeo) (MINH-HA, 2015b, p. 25).



Figura 11 - Surname Viet, frame I
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 12 - Surname Viet, frame J
Fonte: MINH-HA, 1989.

Um bom exemplo é quando uma intérprete de depoimento retira alguns objetos que a compõe, óculos e estetoscópio, e olha em direção a câmera e possivelmente de Trinh T. Minh-ha, aos 58 minutos de filme, como se pedisse para cortar a tomada, e a cineasta opta por manter esse trecho no filme, ao invés de se utilizar do tradicional corte antecipado, que não permite que a quarta parede, a parede do espetáculo, desabe. Para ela, seria a partir desses elementos elencados acima que o real de fato se revelaria, e nunca a partir de uma interpretação. Por outro lado, a Antropologia em seu processo histórico reflexivo, investe em outras direções, as quais muitas vezes a nossa cineasta em questão segue questionando, ao passo que utiliza essas mesmas críticas como política de subversão conceitual e estética em

seus filmes. A exemplo da ideia de “dar voz”, prática que se relaciona com a valorização da alteridade nos trabalhos antropológicos e que busca um valor de representatividade maior no estudo das culturas. Sobre isso, Trinh T. Minh-ha diria que o conceito “vocalizador” é por si só paternalista, para ela, totalmente masculino, pois mantém a “posição de autoridade na produção de significado”, aparentemente “mascarada por sua missão justa” de deixar o outro da cultura falar, mas que se mantém no poder da mediação (MINH-HA, 2015a, p. 36).

A instauração da oposição entre prática e teoria é, na melhor das hipóteses, uma ferramenta para um desafio recíproco, mas, como todas as oposições binárias, cai na rede do pensamento positivista, cujo ímpeto é fornecer respostas a todo custo, limitando, deste modo, tanto a teoria quanto a prática a um processo de totalização (MINH-HA, 2015a, p. 31).

Posteriormente ao estabelecimento da lógica da autoridade etnográfica clássica, vimos o surgimento da Antropologia Interpretativa. Porém, embora essa questionasse o processo da produção de interpretações, compreendendo sua provisoriabilidade e desenvolvendo um modelo reflexivo em relação aos seus procedimentos, ela vai continuar aceitando a interpretação como uma atividade que reelabora a totalidade da cultura do outro, e essa como algo isolado e autônomo em relação à cultura de seu observador, no caso o etnógrafo (CALDEIRA, 1988, p. 141). Já na pós-modernidade, vemos outra configuração se montar:

Os pós-modernos vão tentar romper tanto o caráter de separação das culturas, quanto o de recriação da totalidade. Para eles a etnografia não deve ser uma interpretação sobre, mas uma negociação com, um diálogo, a expressão das trocas entre uma multiplicidade de vozes (CALDEIRA, 1988, p. 141).

“As palavras da escrita etnográfica [...] não podem ser construídas monologicamente, como uma afirmação de autoridade sobre, ou interpretação de uma realidade abstrata, textualizada”, diria James Clifford (1983, p. 133). Como substituto mais adequado, deveríamos utilizar a postura do diálogo, “ou ainda melhor, da polifonia” (CALDEIRA, 1988, p. 141). Optar pela postura multivocal para a elaboração do texto antropológico ajudaria o etnógrafo a se esquivar do discurso de poder monológico e pretensioso ao narrar sobre outras culturas. Nesse texto, haveria diversas vozes e todas elas reveladas a partir de discursos próprios. A voz do antropólogo não desapareceria necessariamente, mas as outras vozes não seriam mais apresentadas apenas a partir da fala do pesquisador, e essa se diluiria no meio de tantas outras. “‘Autoria dispersa’ (MARCUS; CUSHMAN, 1982; CLIFFORD, 1983) é a expressão que se usa para descrever este processo que corrigiria o excesso da presença do antropólogo nos textos” (CALDEIRA, 1988, p. 141-142).

Compor nem sempre é sinônimo de ordenar-para-persuadir, e dar ao documento filmado um outro sentido, um outro significado, não é necessariamente distorcê-lo. Se os paradoxos e complexidades da vida não devem ser suprimidos, a questão de graus e nuances é incessantemente crucial. O significado só pode, portanto, ser político quando não se deixa estabilizar facilmente e quando não depende de nenhuma fonte única de autoridade, mas, ao contrário, a esvazia ou descentraliza. Portanto, até quando essa fonte é referenciada, ela situa-se como uma entre muitas outras, ao mesmo tempo plural e completamente singular (MINH-HA, 2015a, p. 41).

Ao invés de se dedicar em elaborar e defender um ponto de vista político/ideológico objetivamente em seu trabalho etnográfico, Trinh T. Minh-ha parte de outra premissa no filme “Surname Viet given name Nam”, sua premissa política não está na defesa de uma perspectiva crítica clara e objetiva sobre os fatos, mas a incorporação de reflexões pós-coloniais sobre a subalternidade feminina. De certo modo, a cineasta cria complexos códigos de linguagem audiovisual ao seu filme que lhe permitam exercer a função de abrir espaço à subalternidade feminina, semelhante ao proposto por Spivak: atenta a sua incapacidade de não se colocar como sujeito no filme, à compreensão de que o Outro é um quase-outro quando do contato dela com as histórias e estórias que formam o caleidoscópio presente no filme, às problemáticas de tradução, e a escolha de mecanismos que permitam que a narrativa se componha pela quantidade maior de vozes possível. “Elas não se juntam como partes de um todo, mas são mantidas como presenças coevas no interior da discussão. Cada qual possui sua própria proximidade com a experiência” (STRATHERN, 2006, p. 54).

Optar por criar uma obra audiovisual que seja múltipla nas vozes, mas ao mesmo tempo tocada por inspirações poéticas audiovisuais não conclusivas elaboradas por ela, permite que o filme não se dilua em um vazio de vozes desarmônicas e sem perspectiva, ao mesmo tempo que mantém a cineasta como gestora de um discurso político, embora não o faça apresentado-nos a defesa de uma tese, dando uma cúspide para o filme. “As diversas perspectivas não devem ser substituídas uma pela outra, mas sim manter suas diferenças como vozes distintas. O terreno comum reside na experiência, na consciência e na motivação para mudar a ordem atual” (STRATHERN, 2006, p. 75). Se há uma cúspide em “Surname Viet given name Nam” ela seria a própria reflexividade quanto a esse processo de representação e significação das culturas, em sua crítica às formas de análise constituídas a partir de um discurso autorizado em uma forma linear e homogênea de compreensão.

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização (SPIVAK, 2010, p. 119).

Em decorrência das críticas pós-modernas no campo da Antropologia, a cultura passou a ser vista como algo relacional: um quadro de processos comunicacionais e históricos, marcado por relações de poder. “O silêncio da oficina etnográfica foi quebrado — por insistentes vozes heteroglotas e pelo ruído da escrita de outras penas” (CLIFFORD, 2002, p. 22). Desse modo, a autoridade monofônica cai por terra, junto com sua pretensão em representar culturas (CLIFFORD, 1986, p. 15). Os textos voltam-se bem mais para a experiência vivida, em detrimento de reelaborações posteriores, “o que se representa são sujeitos individuais e não papéis sociais — dos quais um poderia ser o do antropólogo” (CALDEIRA, 1988, p. 142). Como já não há mais um texto unidirecional e monológico, a postura do leitor também se altera. Enquanto antes ele absorvia informações previamente interpretadas e articuladas em um tratado antropológico sobre os mais variados assuntos, agora ele apreende um universo plurivocal em que ele precisa ser ativo na construção do sentido do texto, que indica apenas possíveis conexões entre as vozes. James Clifford (2002, p. 57) vai além:

É intrínseco à ruptura da autoridade monológica que as etnografias não mais se dirijam a um único tipo geral de leitor. A multiplicação das leituras possíveis reflete o fato de que a consciência “etnográfica” não pode mais ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente.

Por outro lado, isso não pode ser afirmado sem que compreendamos as problemáticas históricas de dominação e desigualdade decorrentes de longos períodos de colonialismo e de um neocolonialismo abstrato continuamente velado. Sem consciência política e histórica, até mesmo “os oprimidos podem perpetuar o sistema hegemônico ao transformar um ao outro em bode expiatório, de modo a beneficiar o topo da hierarquia” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47). Ainda que se fale em muitas vozes, e leituras dos modos mais variados, há que não esqueçamos quais dessas vozes amplamente reverberam e as que dificilmente terão o processo de fala concretizado em receptores atentos. A linguagem não deve mais se fechar em uma forma, nem tem como função traduzir e tornar o mundo do outro palatável à cultura dominante ocidental. A voz do antropólogo sequer é localizada como preponderante em relação às demais. Porém, assim como nesse método, polifônico, todos os demais métodos, experimental, interpretativo, dialógico, tem pressupostos políticos e epistemológicos embutidos. James Clifford (2002, p. 58) defende que nenhum desses métodos é obsoleto e que há espaço para criação em cada um deles, que estão disponíveis como formas possíveis de

composição textual. Por outro lado, ele afirma que “a apresentação coerente pressupõe um modo controlador de autoridade. Um argumento é que essa imposição de coerência a um processo textual sem controle é agora inevitavelmente uma questão de escolha estratégica” (CLIFFORD, 2002, p. 58), ou seja, um exercício de poder. Isso demonstra uma consciência do autor em perceber os sincretismos culturais e os hibridismos, mas devemos ter cuidado para que não o façamos de maneira leviana. Pois que “as elites sempre saquearam as culturas subalternas, enquanto os dominados sempre parodiaram e imitaram as práticas das elites. A assimetria do hibridismo, portanto, tem como base as relações de poder.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 81). Compreender o multiculturalismo e a plurivocalidade nas trocas culturais de maneira simplificada pode criar uma ilusão de que houvera uma superação nas estruturas hegemônicas do patriarcado e do capital.

[...] no contexto da hegemonia do sistema acadêmico ocidental na produção e na disseminação de textos, e no contexto do imperativo legitimador do discurso científico e humanista, é possível que a definição da “mulher do terceiro mundo” como monólito se incorpore à práxis cultural e econômica mais ampla da pesquisa e do pluralismo científicos “desinteressados” que são as manifestações superficiais de uma colonização econômica e cultural do mundo “não ocidental” (MOHANTY, 1991, p. 51).

Trinh T. Minh-ha também vê de forma pessimista esse processo apresentado acima. Para ela, essa ideia de “composição textual” colocada por James Clifford revela-se muitas vezes como “a vontade de dizer e dizer apenas para confinar algo num significado”, sim, significado, e agora aceito como ideológico, porque posterior às críticas pós-modernas. A cineasta em questão acredita que essa necessidade de gestão de significado, como processo comunicacional, parte da articulação de argumentos e defesa de ponto de vista, e sendo assim trabalha de modo a “convencer o público da evidência; é sua ‘confiança’ em tal evidência que permite que a verdade tome forma” (MINH-HA, 2015a, p. 35). Inclusive, em “Surname Viet given name Nam” Trinh T. Minh-ha briga de tal forma com essa noção do Outro a partir da “evidência” – pensando essa no sentido policial da palavra, como prova, atestado do real –, que se utiliza de construções poéticas para falar dessas mulheres, que toma depoimentos de um livro e os reelabora, com figurino, cenário e iluminação dramática para compor uma encenação. É fato que, na segunda parte do filme, essas intérpretes dos depoimentos surgem e falam um pouco de suas vidas, mas muito pouco, Trinh T. Minh-ha opta em suas entrevistas a perguntar sobre o processo de realização do filme, o que as pessoas pensaram sobre o convite de participação, e questionar a importância de trazer à tona aqueles depoimentos de mulheres socialmente emudecidas colhidos no Vietnã do pós-guerra, assim como opta também por

mostrar as práticas vietnamitas nas comunidades existentes nos EUA, e de problematizar as questões de tradução sobre os quais discorreremos acima. Sobre essa e outras possibilidades de realização etnográfica decorrentes dos contextos históricos posteriores às críticas pós-modernas, James Clifford diria:

O dilema atual está associado à desintegração e à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950, e as repercussões das teorias culturais radicais dos anos 60 e 70. Após a reversão do olhar europeu em decorrência do movimento da “negritude”, após a crise de *conscience* da antropologia em relação a seu *status* liberal no contexto da ordem imperialista, e agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada (CLIFFORD, 2002, p. 18-19).

Então, como deveria ser a postura do etnógrafo na contemporaneidade em relação ao discurso estabelecido em seu texto antropológico? Quanto a isso, Rabinow (1986) irá destacar a questão política nos experimentos textuais em Antropologia. Ele afirma que a forma de escrita não garante nada em relação à posição política do discurso. Mesmo em um texto diluído em diversas vozes apresentadas aparentemente de forma horizontal, haverá um responsável — possivelmente o antropólogo — por selecionar aquilo que entrará e o que ficará fora do texto, e isso por si só já é política e exercício de poder. A não apresentação de um discurso com posição política clara por parte do articulador do texto — mais uma vez repito, possivelmente, o antropólogo — para ele, só irá dificultar a leitura desse texto. Caldeira (1988, p. 149) diria que forjar esse desaparecimento por parte do antropólogo no texto apresentado, não conseguiria retirá-lo de processos como a seleção de citações, a reprodução dos diálogos, a introdução de capítulos etc. Nesse processo, não é dada ao antropólogo a possibilidade de desaparecimento, e caso ele assim o tente o que irá de fato desaparecer será a sua objetivação e o seu papel, que não estarão nitidos ao leitor, “é a contextualização da sua intervenção sobre a realidade estudada e sobre aquela a que o livro se dirige. Não existe plurivocalidade só dos outros; o papel do autor tem que ser claro nessa plurivocalidade” (CALDEIRA, 1988, p. 149). Por outro lado, Trinh T. Minh-ha diria: “Conceitos não são menos práticos do que imagens ou sons. Mas o elo entre a palavra e o que é nomeado é convencional, e não fenomenal” (MINH-HA, 2015a, p. 30). Ou seja, embora ela não discorde dessas últimas colocações, parte no sentido oposto: o ato de nomeação é convencional, e não real, então é extremamente perigoso no exercício de observação sobre as coisas reais. Ela diria: “Remontagem. De silêncio em silêncio, a frágil essência de cada fragmento centelha pela tela, abrandando, e alça voo. Quase lá, seminomeada” (MINH-HA, 2016,

p. 30). A vida, ela é fenomenal, as palavras são convenção. A partir das escolhas formais para o seu filme, Trinh T. Minh-ha simula sua própria experiência de contato com o outro, investe no sentido de sensorialidade ao invés de se preocupar em entender o tema por completo e propor uma perspectiva discursiva. Por essa razão, a cineasta não se coloca como antropóloga, mas estritamente etnógrafa em seus trabalhos, pois não se dedica a traduzir o que é visto e ouvido em seus filmes, à “significação antropológica” (MINH-HA, 2015a, p. 45). Esse fato a aproxima do pensamento marxista de Spivak sobre os tipos de representação, o modelo proposto por Trinh T. Minh-ha em “Surname Viet given name Nam” seria o de “Darstellung, o conceito filosófico da representação como encenação, ou, de fato, significação, que se relaciona com o sujeito dividido de uma forma indireta” (SPIVAK, 2010, p. 41), esse visto em contraponto ao “termo Vertretung, ou da representação no contexto político” (SPIVAK, 2010, p. 41), que se relacionaria à ideia de “falar por”. Já James Clifford diria:

[...] a escrita etnográfica não pode escapar inteiramente do uso reducionista de dicotomias e essências, ela pode ao menos lutar conscientemente para evitar representar “outros” abstratos e a-históricos. É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam; mas nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens. Elas são elaboradas — a crítica dos modos de representação colonial pelo menos demonstrou bem isso — a partir de relações históricas específicas de dominação e diálogo (CLIFFORD, 2002, p. 19).

A crítica pós-moderna apenas entregou mais responsabilidade para o exercício da pesquisa de campo, da etnografia, pois trouxe à tona todas essas diversas questões relativas à representação e linguagem no discurso antropológico. Porém, a ausência de uma ampla preocupação quanto aos desmontes das formas de poder estabelecidas pelo saber científico, mesmo quando muitas das suas constituições históricas ecoem na produção de conhecimento científico ou mesmo nos nossos modos de vida atuais, mantém o feminismo pós-colonial pouco representado dentro de uma Antropologia contemporânea.

Da mesma forma que a corrente principal da antropologia tende a reduzir a teoria feminista a uma entre muitas teorias, as ativistas feministas poderiam muito bem reduzir o conhecimento antropológico sobre outras sociedades a pouco mais que uma documentação mais ou menos informada da diversidade de condições em que vivem as mulheres (STRATHERN, 2006, p. 62).

“Inerentemente interdisciplinar, o feminismo examina os relacionamentos entre homens e mulheres e as consequências dos diferenciais de poder para a situação econômica, social e cultural das mulheres (e dos homens) em diferentes lugares e períodos da história”.

(BAHRI, 2013, p. 660). Por outro lado, “O empreendimento antropológico não se encontra numa posição dicotômica com o mundo. A antropologia busca, antes, pluralizar suas relações com muitas culturas, muitas cosmologias” (STRATHERN, 2006, p. 76). Sob essa visão, a antropologia dificilmente poderia contemplar as demandas de um feminismo pós-colonial engajado e desconstrucionista das visões consolidadas por ideários patriarcais e androcêntricos. Podemos, em um futuro, vislumbrar um “feminismo transnacional” (BAHRI, 2013), só que antes disso será preciso lutar por desconstruir as formas hegemônicas de poder, sejam elas discursivas, econômicas ou políticas, tanto entre homens e mulheres, como entre mulheres de Primeiro e Terceiro Mundos. “A globalização oferece oportunidades sem precedentes para o ativismo feminista transnacional, mas aproveitar essas oportunidades dependerá da capacidade de leitura das feministas sobre a semelhança e a diferença em uma escala global” (BAHRI, 2013, p. 683).

Seguindo as críticas do discurso sob perspectiva feminista e pós-colonial, T. Minh-ha defende que assim como o ideal da não intervenção do etnógrafo no trabalho de campo, que o invisibiliza no processo de produzir significado, deve ser abandonado, a noção de intencionalidade ideológica e de cunho social também deverá, caso parta de formas lineares e homogêneas. Para ela, significados não deveriam ser impostos nem negados, e que “cada encerramento pode desafiar seu próprio encerramento, abrindo para outros encerramentos, enfatizando, deste modo, o intervalo entre as aberturas e criando um espaço no qual o significado permanece fascinado pelo que lhe escapa e o excede” (MINH-HA, 2015a, p. 49). Assim ela desenvolve seu trabalho, com base no conceito de Trans-acontecimento, ou acontecimento fronteiriço. Segundo Carla Maia e Luís Felipe Flores: “sua obra pode ser pensada a partir da figura do *intervalo*, enquanto espaço intermediário e poroso aberto a cruzamentos ou devires múltiplos, zona de associações imprevistas do sensível e do inteligível” (MAIA; FLORES, 2015, p. 12). Desse modo, pensar no cinema partindo de uma ideia de diálogo e abertura à subalternidade pode ser um movimento político e ideológico que não nos obrigue a defender um ponto de vista homogêneo, entendendo que o que irá compor o objeto etnográfico, além das múltiplas e heterogêneas vozes, será a sensibilidade interativa da cineasta e que ainda assim o significado na obra não irá se pulverizar, mas, quem sabe, exalte as nuances.

“Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo” (CLIFFORD, 2002, p. 19). Por outro lado, é necessário incorporar algumas questões, e não é “apenas pensar que tipo de representação é possível criar sobre os

outros e quais os nossos procedimentos ao construir interpretações, mas que tipo de crítica e de política nós queremos fazer” (CALDEIRA, 1988, p. 157). Isso porque a diferença cultural é também necessariamente uma questão política. Sendo assim, faz-se necessária uma perspectiva política para que se realize uma mediação responsável e consciente de sua localização dentre as teias das relações de poder (CALDEIRA, 1988, p. 57). A noção de “caixa de ferramentas” da teoria engajada sugerida por Gilles Deleuze e Michel Foucault pode nos ajudar a entender isso:

A noção de teoria como uma espécie de caixa de ferramentas significa: (i) que a teoria a ser construída não é um sistema, mas sim um instrumento, uma lógica da especificidade das relações de poder e das lutas em torno delas; (ii) - que esta investigação só pode se desenvolver passo a passo na base da reflexão (que será necessariamente histórica em alguns de seus aspectos) sobre determinadas situações (CLIFFORD, 2002, p. 19-20).

Isso quer dizer que os métodos antropológicos existentes são resultantes dos debates epistemológicos históricos e aqueles devem estar a serviço do que precisa ser comunicado, permitindo que isso seja feito da melhor forma dentro do controle responsável e consciente do antropólogo, esse se localizando como sujeito social ativo e atento ao seu papel no mundo, responsável pelo resultado de seu trabalho. Diria James Clifford (2002, p. 20): “o desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido em separado de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade”. Nesse sentido investe a Antropologia, nas diversas vozes e olhares, encantando-se a cada significado regido, articulado. Parece-me, a Antropologia não está mais a procura de verdades a serem congeladas em grandes obras cheias de dados, métodos e certezas culturais, mas sim interessada nos significados sobre a vida e o mundo passíveis de serem encontrados em meio a uma realidade cultural demasiado sincrética. Como diria Roy Wagner: “O futuro da antropologia está em sua capacidade de exorcizar a ‘diferença’ e torná-la consciente e explícita” (WAGNER, 1975 apud STRATHERN, 2006, p. 15).

Para Trinh T. Minh-ha, como artista que produz etnografia de uma forma experimental e subversiva dentro da lógica disciplinar antropológica, gerir significado sobre a cultura dos povos é bastante perigoso, além de pouco relevante. Perigoso porque seria necessário um grave acordo, ou voto de honestidade, ou mesmo valor humanista intrínseco aos seres humanos para que eles não se utilizassem de seu poder e conhecimento para produzir discursos hegemônicos, deturpar verdades, manipulando dados apenas para dizer aquilo que se deseja, defender uma determinada ideia por prevalecimento ideológico. Cada visão, cada olhar, é necessariamente parcial em suas posições no mundo, e Trinh T. Minh-ha, opta por

trabalhar com meios estéticos em seus filmes para lhes imprimir sentido, ela não analisa nem produz definições sobre os povos que nos apresenta. Ao invés de argumentar e constituir um conteúdo em seus filmes, ela faz uma outra coisa, um tanto mais sutil, ela busca “adquirir o ritmo da personalidade de uma pessoa ouvindo, vendo e sentindo” (MINH-HA, 2015b, p. 25), como escreveu Gertrude Stein.

Desse modo, em “Surname Viet given name Nam”, aplicando a estruturação proposta acima por Deleuze e Foucault, a teoria (i) de Trinh T. Minh-ha é o instrumento em que ela estabelece as regras para a realização cinematográfica, para alcançar seu encontro com o que reconhece como cinemático, a exemplo de seminomear os significados a partir de composição audiovisual não conclusiva, ao invés de enunciar de maneira clara um significado como ponto de vista, e assim ela aproxima-se do seu “trans-acontecimento”. Sendo assim, é importante ressaltar o cuidado que ela nos traz tanto em não parecer ingênua nesse processo de abrir espaço para vozes subalternas, quando ela contamina a obra com o seu sentir e suas reflexões poéticas, quando cria ruídos para não entregar a experiência do Outro para o espectador como se fosse algo palatável, como em criar mecanismos para que permita vir à tona uma grande e variada quantidade de vozes subalternadas ao filme, dando nitidez a heterogeneidade intrínseca a um nicho social, que superficialmente, poderia ser visto como homogêneo. O valor de seu trabalho está justamente na dedicação investida na elaboração e aplicação dos seus métodos, aí sim reside o discurso ideológico e político de Trinh T. Minh-ha, pois a minúcia com que trabalha sua linguagem cinematográfica e temática de seus filmes é a sua missão como mulher, intelectual pós-colonial e feminista. Assumir a subalternidade como temática, utilizando do cinema como espaço que possa permitir que verdades suplantadas pelo discurso autorizado sejam acessadas de maneira dialógica, nos traz uma mudança de perspectiva, o cinema acontece no processo.

3. O FEMINISMO ANTROPOLÓGICO: DIFERENÇA E PODER

A Antropologia foi historicamente estruturada por homens, assim como diversos outros campos da ciência, já que a presença das mulheres como produtoras de conhecimento científico foi aceita tardiamente e, ainda assim, com diversas ressalvas que perduram nos tempos atuais. Desse modo, embora houvesse antropólogas presentes com Margaret Mead e Ruth Benedict nos primórdios da Antropologia, o discurso do campo científico partia de um ponto de vista masculino, e de modo geral, os produtores de conhecimento antropológico foram homens ocidentais que levaram “aos diversos sítios de investigação todo tipo de preconceito e suposição inerentes a suas sociedades de origem” (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 191). Além disso, o fato de esses mesmos homens se afastarem de forma eletiva de atividades voltadas às rotinas das crianças, da vida doméstica e outras de domínio da mulher em várias comunidades promoveu um apagamento de leituras sobre os modos de localização da mulher em diversas culturas, relegando a segundo plano uma parcela importante de situações pertinentes relativas à organização social. Foi para desfazer os quadros em branco deixados por essa Antropologia realizada por homens e seus enfoques em temas como guerra, política, economia e religião que surgiu o que podemos chamar de uma subcategoria da Antropologia: a Antropologia Feminista. Nesse primeiro momento, a Antropologia Feminista pretendia ocupar os espaços de construção de etnografias e análises antropológicas de situações relativas à vida das mulheres, para que essas finalmente tivessem visibilidade, ao mesmo tempo em que promover reflexões mais adequadas à realidade da mulher, a partir da visão de uma outra mulher. Isso só foi possível a partir d’:

O advento de novas agendas sociopolíticas progressistas ou ‘radicais’ nas décadas de 1960 e 1970, tanto no mundo acadêmico, quanto fora dele e à introspecção disciplinar que começara a deflagrar (ou a liberar, dependendo do ponto de vista) a Antropologia nas últimas décadas do XX (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 189).

Por conta dessa referência de ideias pós-estruturalistas que estavam por se formar, a nova tendência da Antropologia, ou “antropologia da mulher”, pretendia ter pouca influência das gerações precedentes de antropólogos, buscando um processo emancipatório em vias de “corrigir desequilíbrios criados e sustentados por uma ordem social injusta” (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 190). Porém, ainda na década de 80, a pós-modernidade e as reflexões internas ao feminismo iriam transmutar a Antropologia Feminista, a partir do reconhecimento das diferenças entre as mulheres de diferentes regiões do mundo em variadas classes sociais e

formas distintas de organização social. Elas irão perceber a ineficiência de discursos objetivos na Antropologia, incluindo os casos de mulheres falando sobre mulheres, por haver uma discrepância significativa entre a realidade de uma mulher cientista de Primeiro Mundo e uma mulher oriental do Terceiro Mundo, por exemplo. Sendo assim, como seria possível elaborar tratados antropológicos sem compreender empiricamente a realidade do outro sob análise? A partir desse momento, as feministas passam a questionar a forma como se estabelece a razão ocidental, a produção de conhecimento e a ciência de uma forma geral, a qual reside até hoje na zona de conforto do conhecimento autorizado. Um dos motivos para que isso se dê é a forma como a ciência enxerga os corpos e as retóricas, de modo a recusá-los, como se a ciência, embora realizada por pessoas com suas biografias em comunidades acadêmicas com os mais variados interesses, pudesse se destituir de subjetividades apenas pelo estabelecimento de métodos científicos de análise, ou mesmo relativizar seus discursos apenas por apresentar um breve histórico sobre o antropólogo e sua perspectiva ideológica, imaginando que a partir daí as distâncias culturais estariam solucionadas. Por outro lado, são necessárias medidas demasiado mais complexas para desfazer o “racha na vida social produzido pelas relações hierarquizadas de dominação e desigualdade” (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 192). Spivak, que segundo Sandra Regina Goulart Almeida, é “um dos nomes mais relevantes da crítica cultural contemporânea” (ALMEIDA, 2010, p. 8) e “frequentemente se alia a posturas teóricas que abordam o feminismo contemporâneo, o pós-colonialismo e, mais recentemente, as teorias do multiculturalismo e da globalização” (ALMEIDA, 2010, p. 10) traz uma proposição bastante pertinente sobre esse apagamento do sujeito da fala na produção científica. Para ela:

A “transparência” produzida marca o lugar de “interesse”, e é mantida pela negação veemente: “Agora esse papel de árbitro, juiz e testemunha universal é algo que eu absolutamente me recuso a adotar.” Uma responsabilidade do crítico poderia ser ler e escrever de maneira que a impossibilidade de tais recusas individualistas e interessadas dos privilégios institucionais do poder concedidos ao sujeito seja levada a sério (ALMEIDA, 2010, p.44).

Foi assim que surgiu o *feminismo antropológico*, por assim dizer, termo defendido por Marilyn Strathern (2009), e visto como um campo independente e livre dos métodos antropológicos e suas mais variadas correntes ideológicas. Esse que é identificado com o que vem a ser conhecido como feminismo de terceira onda, empreende a igualdade reconhecendo as diferenças. Ele entende que cada corpo tem uma retórica, e cada indivíduo tem o seu saber localizado — em seu tempo e espaço, necessariamente influenciado por sua biografia.

Existem milhares de verdades, cada uma delas em defesa de um significado distinto. Uma ciência sem rosto, sem identidade ou subjetividade demarcada, é apenas uma ciência que busca a hegemonia, forjando-se imparcial, emergindo significados como verdades e trazendo uma imagem de credibilidade para si. Porém, sabe-se que aquilo que se estuda, como se estuda, com qual finalidade, e suas conclusões, varia de acordo com o referencial estruturante da pesquisa – epistemologia do conhecimento (aristotélico, estruturalista, pós-estruturalista) e da comunidade científica (ocidental, masculina, capitalista, etc). A escolha ou não de determinado referencial como base para o desenvolvimento de determinado estudo é necessariamente ideológico. Isso quer dizer que, independente de influência feminista ou não, a produção de conhecimento vai variar com base nesses três elementos: local, período e comunidade acadêmica a que pertence.

Segundo Marilyn Strathern (2009, p. 92), no caso das ciências naturais, os paradigmas que estabelecem os campos do conhecimento são mais difíceis de serem derrubados, ao mesmo tempo em que não se contradizem demasiado por seus métodos. Por outro lado, Strathern (2009) vai crer que o caso das ciências sociais é bastante distinto, já que historicamente os métodos e formas de desenvolvimento de pesquisa se alteram e se moldam à medida que as sociedades se transformam, sendo a própria comunidade acadêmica capaz de, internamente, questionar-se e subverter-se. Strathern (2009) nos conta que Kuhn desenvolveu sua pesquisa sobre os paradigmas nas ciências utilizando-se das ciências naturais, por perceber que as ciências sociais caracterizam-se por “discordâncias manifestas”, o que dificultaria bastante a elaboração de sua pesquisa. Kuhn (apud STRATHERN, 2009, p. 92) também vai dizer que dentro das comunidades científicas, mesmo existindo diferentes níveis entre elas, haverá em geral “um acordo sobre o estatuto do desacordo”. Ou seja, é sabido, dentro das ciências, que as contradições existirão, e são exatamente essas contradições no campo científico que permitirão a evolução das ciências e, que, ao mesmo tempo farão a manutenção de sua estrutura fechada e linear, já que o “estatuto do desacordo” garante que nenhuma corrente de conhecimento virá destituir todo o poder retórico historicamente estabelecido pela disciplina científica em questão. Esses processos de superação e renovação nas ciências seriam mais raros e vagarosos no caso das ciências naturais, e recorrentes, ou mesmo permanentes, no caso das ciências sociais. Porém, ocorrem em todos os campos científicos, já que se faz necessário que sejam derrubados alguns paradigmas para que se ergam novos. Isso porque existe um acordo geral dentro das comunidades científicas: “o mundo se apresenta a eles como problemas a serem resolvidos” (STRATHERN, 2009, p. 93). Então, se o mundo se apresenta como “problemas a serem resolvidos”, cada contradição ou

novo paradigma que se surge vem para superar supostos equívocos das gerações anteriores e suplantá-los como novas propostas de soluções. Investe-se no sentido de: a minha verdade é mais verdadeira do que aquela, ao mesmo tempo que é a sua superação.

Porém, para Marilyn Strathern (2009, p. 93), essas características formam um sistema fechado e seguro para o próprio meio acadêmico, já que: “A revolução serve somente para fechar mais uma vez o sistema: paradigmas sucessivos são repostos e substituídos uns por outros”. Ela conclui explicando que: os proponentes de novos paradigmas alegam sempre que eles resolveram os problemas que puseram os paradigmas anteriores em crise. Dessa forma, a mesma lógica de produção de conhecimento se mantém segura, dentro desse sistema fechado, em que a revolução seria ainda assim ladrilho de um mesmo solo. A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha pensa de modo semelhante ao de Strathern. Para ela, uma antropologia feminista que funcione com base nas regras internas de um campo científico maior manteria as ideias feministas submissas à mesma lógica apresentada por Kuhn quanto ao “estatuto do desacordo”. O feminismo não poderia então ficar submisso às lógicas de funcionamento hegemônicas do conhecimento, que ao mesmo tempo em que colocariam as observações feministas lado a lado com outras subcorrentes da Antropologia, negligenciariam tudo o que fosse proposto de uma forma que não coadunasse com os conceitos gerais dessa Antropologia. Em “Surname Viet given name Nam” temos uma boa ilustração dessa problemática que as mulheres vivem de modo geral, seja no campo científico, nos espaços políticos ou no cotidiano, sob as regras sociais, quando ainda são submetidas a modos patriarcais e masculinos de organização. Uma das depoentes da primeira parte do filme, de nome Anh, de 60 anos, apresentada como “a pequena doutora socialista”, conta-nos que, posteriormente à unificação do Vietnã, com a queda de Saigon em 1975, alguns problemas até aumentaram:

Paz restaurada, nossos problemas aumentaram. Relações profissionais estão deterioradas. Igualdade entre homens e mulheres ainda se apresentam no programa. Mas as relações entre as mulheres estão mais desconfortáveis. O oficial encarregado é uma mulher, mas ela não é uma médica. A função dela está acima de toda a política, ela está lá para controlar o aspecto ideológico da profissão. Um conflito se instaurou entre ela e os técnicos em saúde. É um problema de poder – poder político contra a competência profissional.

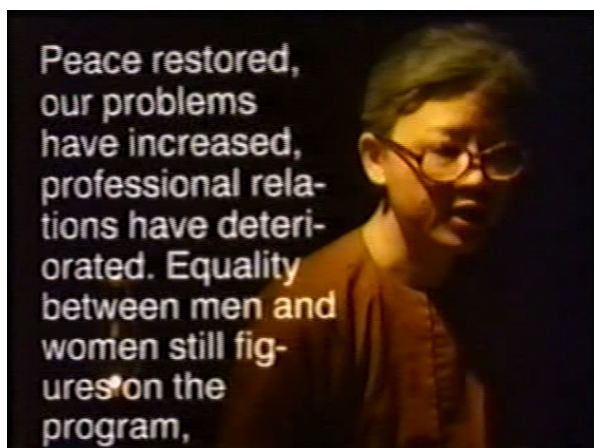


Figura 13 - Surname Viet, frame K
Fonte: MINH-HA, 1989.

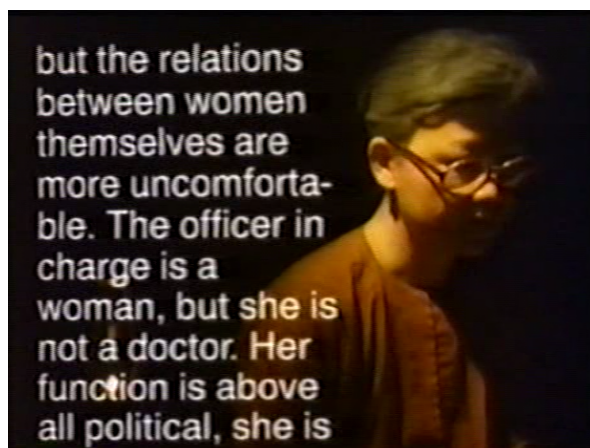


Figura 14 - Surname Viet given, frame L
Fonte: MINH-HA, 1989.

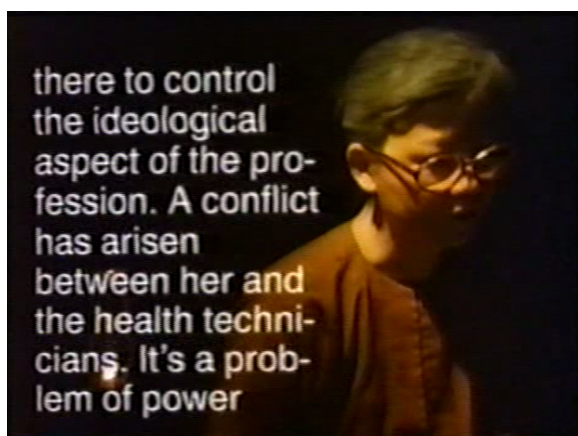


Figura 15 - Surname Viet, frame M
Fonte: MINH-HA, 1989.

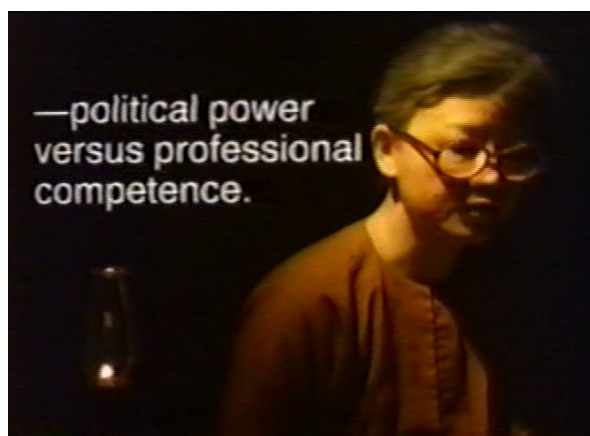


Figura 16 - Surname Viet, frame N
Fonte: MINH-HA, 1989.

O filme em questão, mostra-nos que a presença dos países colonizadores, como a presença dos EUA ou da França no Vietnã, fez com que o país se dividisse em linhas políticas, entre capitalismo e socialismo, e que após a reunificação o estado de desconfiança entre vietnamitas era extrema. Embora as depoentes de maneira geral se coloquem de forma nacionalista em relação ao Vietnã, havia um receio constante de uma traição que permitisse o retorno do poderio dos EUA no Vietnã. Desse modo, o controle político posterior a reunificação era rígido e muitas vezes impiedoso. Ahn no exceto nos conta que, embora houvesse o discurso de igualdade entre homens e mulheres, uma mulher no poder seguiria as mesmas regras estabelecidas pela organização política vigente, organização essa elaborada por homens, sobre regras paternalistas e estruturado sob disputas de poder e hegemonia. A

mulher de longe não foi contemplada nem beneficiada, sequer pelo socialismo. Em outro trecho do filme, ouvimos, agora no depoimento de Thu Van, autora do livro “Un peuple, des voix” que complementa o pensamento: “O Socialismo vietnamita venera apenas as mães e as esposas. A mulher não existe, ela é apenas uma trabalhadora. A deliberação da liberdade da mulher é entendida aqui como o dobro da exploração. A própria ideia de heroísmo é monstruosa”. A deliberação da liberdade da mulher surge a princípio fora do Vietnã, a partir dos estudos científicos e dos movimentos populares em grandes potências capitalistas e socialistas, e acaba sendo importada nos processos de sincretismo cultural vividos pelo Vietnã.

Esse excerto do depoimento de Anh pode servir como bom exemplo tanto da compreensão de que a mulher não é vista como um ser individual, mas como um ser social, determinada pelo olhar do outro masculino, quanto da síntese crítica elaborada por Spivak quanto ao intento hegemônico do homem branco ocidental: “homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (SPIVAK, 2010, p. 91). Essa proposição retoma a ideia heróica de que o homem branco ocidental invade culturas estrangeiras para salvar o mundo do terror da ignorância e do atraso, a partir de observações concebidas em concepções alheias a essas mesmas culturas, a partir de um olhar colonizador. “[...] imperialismo como o estabelecido da boa sociedade é marcada pela adoção da mulher como objeto de proteção de sua própria espécie. Como se deveria examinar a dissimulação da estratégia patriarcal, que aparentemente concede à mulher a livre escolha como sujeito?” (SPIVAK, 2010, p. 98). O sincretismo cultural da modernidade concede o direito da mulher vietnamita ao mercado de trabalho, e as consequências disso são apenas mais dor, mais fome e mais opressão. Deepika Bahri reafirma: “Não menos significativo é o modo como a posição das mulheres nativas era usado para justificar o projeto colonial como uma missão civilizatória” (BAHRI, 2013, p. 661).

A estrutura social tradicional do Vietnã, em seus modos demasiado patriarcais é apenas substituída por uma política semelhante com sua também demasiada opressão das mulheres vietnamitas. Na sequência, Thu Van diria: “A revolução permitiu que as mulheres tivessem acesso ao mundo do trabalho. Ela trabalha para se privar, para comer menos. Ela tem que se acostumar com a pobreza! [...] Sim, nós temos que viver a vida sem sermos guiadas pelo controle masculino. Acontece dentro do corpo, uma forte intimidade pessoal”.

O homem quer manter a melhor parte do bolo. Eles têm a chave do poder e para as mulheres só resta as sobras. Não existe uma mulher no departamento político. Os homens são os que discutem os problemas que nos preocupam [...]. Eles nos

expõem como vitrines aos visitantes estrangeiros que vêm olhar as nossas vidas, como se fôssemos animais educados. A imagem da mulher está idolatrada como uma santa! Nós somos apenas seres humanos. Porque não queremos admitir que estas mulheres estão cansadas de verem seus filhos expostos a guerra, privações, epidemias e doenças? A mulher está sozinha, ela vive sozinha, ela cria seus filhos sozinha. Ela dá a luz sozinha. É um mar de solidão!

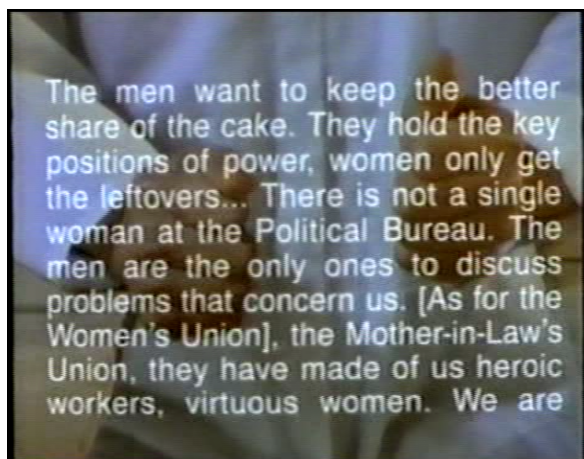


Figura 17 - Surname Viet, frame O
Fonte: MINH-HA, 1989.

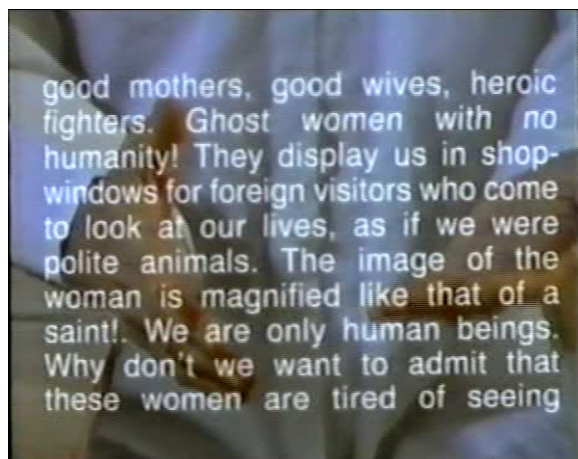


Figura 18 - Surname Viet, frame P
Fonte: MINH-HA, 1989.

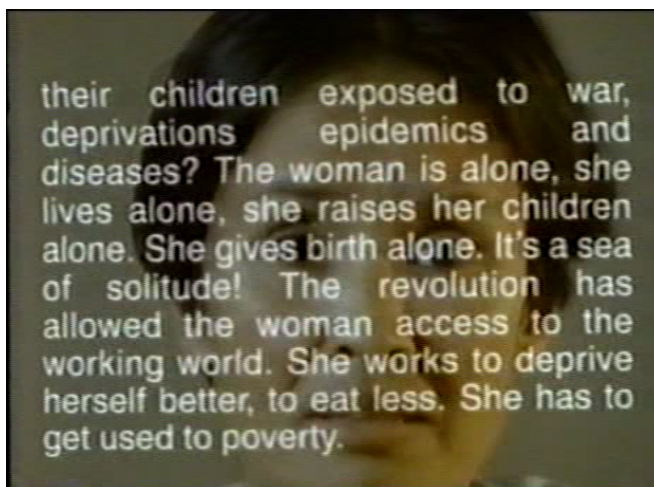


Figura 19 - Surname Viet, frame Q
Fonte: MINH-HA, 1989.

Esse trecho do depoimento de Thu Van dialoga com a simetria proposta por Spivak existente entre homens, sejam eles colonizadores ou colonizados. Simetria essa que ajuda a manter a mulher como sujeito subalterno dos mais silenciados dentro do quadro heterogêneo da subalternidade proposto pela autora com base nas ideias de Gramsci. Spivak argumenta que a subalternidade corresponderia: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010,

p.12). Sobre a posição assimétrica da mulher em relação aos homens, ela diria: “Essa assimetria legalmente programada do status do sujeito, que efetivamente define a mulher como objeto de um marido, obviamente opera no interesse do sujeito-status legalmente simétrico do homem” (SPIVAK, 2010, p. 108). Na sequência do depoimento de Thu Van no filme em questão, nós temos: “Existe a imagem da mulher e a sua realidade. Às vezes, os dois não andam bem juntos” Essa colocação deflagra a persistente distância que existe entre o ser mulher na acepção social e o sentir-se mulher da experiência íntima da mesma.

Porém, esses dados não são suficientes para encerrar a questão, e Trinh T. Minh-ha, em voz over complementa, quando discorre sobre o processo de alienação que as hegemonias provocam nas mulheres, inclusive na liderança política do hospital referenciada por Ahn: se você admira a imagem da mulher vietnamita “[...] é porque nós mesmas trabalhamos para manter essa imagem bonita. Nós contribuímos para a manutenção do acordo”. Isso tem a ver com o que Ly diz no primeiro depoimento apresentado pelo filme: “Você tem que saber como se portar para ser admitida no coração desse sistema”. Embora todos esses depoimentos tenham origem na experiência de vida de outras mulheres, esse discurso faz parte de um ideário de cinema investido por Trinh T. Minh-ha. Durante reflexão sobre o seu cinema, ela diria em um de seus ensaios: “espero que meus filmes solicitem minhas competências críticas e agucem minha consciência acerca do funcionamento do patriarcado e da hegemonia ideológicos” (2015c, p. 51). “Sob as atuais circunstâncias de globalização e o domínio quase total do capitalismo no mundo, a condição das mulheres tornou-se mais do que nunca uma questão urgente. As questões de gênero são, desse modo, inseparáveis do projeto da crítica pós-colonial” (BAHRI, 2013, p. 661).

Em “Surname Viet given name Nam”, filme sob análise na presente dissertação, Trinh T. Minh-ha não propõe nenhum novo paradigma, se houvesse algum, seria o de abrir espaço para as histórias vividas por mulheres subalternas, como essas, de resgatar essas experiências. Lembrando que de modo algum ela aceita as formas objetivas de diálogo sobre essas questões e contamina todos os discursos presentes no filme por suas construções políticas e criativas. Spivak teoriza com precisão, tanto sobre a questão do silêncio da mulher quanto sobre a determinação do ser mulher a partir do olhar masculino:

[...] uma imagem da ‘mulher’ está em questão – uma imagem cuja predicação mínima como algo indeterminado já está disponível para a tradição falocêntrica. A historiografia subalterna traz à tona questões de método que impediriam de usar tal artifício. Com respeito à ‘imagem’ da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a

impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme. (SPIVAK, 2010, p. 66).

Marilyn Strathern (2009) também escreveu sobre seu desapontamento ao ver o feminismo sujeito a uma tendência da Antropologia Sociocultural de fazer do ecletismo um fetiche, ao mesmo tempo em que o rejeitava. Isto é, enquanto o estado normativo da ciência antropológica na década de 80 era trombetear a diversidade e o relativismo como virtudes-chave da disciplina, uma ironia significativa desse truísmo estava em que a mesma preocupação com a diversidade era submetida a uma tendência subjacente à *integração*. À medida que surgiam novas perspectivas, as consideradas de valor duradouro por algum segmento da comunidade acadêmica eram enxertadas ao *corpus* teórico existente, incendiando-o à maneira de muitas fogueiras desprezadas, individualmente insignificantes, mas que, dadas as condições propícias, somavam-se para conflagrá-lo (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 192). Se tomarmos a estrutura do filme “Surname Viet given name Nam” de Trinh T. Minh-ha, veremos que, mesmo entre as diversas histórias elencadas no filme existem grandes distinções em suas experiências e modos de pensar e se relacionar com o tema apresentado, ao passo que, as partes das histórias que ficam incompreendidas pelas problemáticas de tradução, não são interpretadas por uma voz over analítica da realizadora do filme. Quando Trinh T. Minh-ha entra para comentar algo, muitas vezes mantém as interpretações abertas, pois nos apresenta poemas e aforismos, informações sobre a cultura vietnamita. Muitas vezes, quando Trinh T. Minh-ha é clara quanto a suas ideias, comenta sobre os problemas de tradução entre culturas e da impossibilidade de se tecer verdades sobre a vida dos outros, a exemplo do trecho do depoimento de Cat Tien em que Trinh T. Minh-ha, em voz over, nos dá uma inserção que coloca de maneira simplificada a defesa do cinema que acredita, e se aproxima do modelo discutido por muitas feministas, ao mesmo tempo em que o associa a um aforismo que dialoga com a dor, o medo e o abandono, como sentido por Cat Tien, com a perda do seu marido: “Nós observamos padrões, percebendo as possíveis diferenças. Jovem, vento de Primavera e sonho, imaginando sua morte”. Nesse momento, já nos foram apresentadas partes dos depoimentos de Ly, Thu Van e Cat Tien, todos discursos que seguem um padrão em determinadas perspectivas, por exemplo, da crítica aos regimes de poder político, entre o capitalismo e o socialismo, sobre o abandono e a solidão das mulheres. Por outro lado, todas elas são diferentes. Ly demonstra submissão e um certo conformismo, Thu Van, rebeldia, enquanto Cat Tien, profunda tristeza, e desejo de morte. De certo modo, talvez seja isso que faz com que, ao final do filme, não tenhamos um sentido claro de

direcionamento argumentativo além da máxima de que a vida das mulheres em contextos de cultura patriarcal, nas suas mais variadas formas, é bastante difícil.

Na primeira parte, a mais longa do filme, temos os depoimentos encenados. Algumas personagens reais do livro de Mai Thu Van, citado anteriormente, nos são apresentadas, as vezes em cartelas, outras na voz das vietnamitas exiladas, convidadas por Trinh T. Minh-ha para participarem do filme. Nós temos: Ly, apresentada como empregada de 37 anos, Thu Van, apresentada como agente de saúde, com 35 anos, Cat Tien, como médica de 50 anos e Anh, médica de 60 anos. Ly, no depoimento encenado, conta-nos que na verdade trabalha em um serviço de restaurante, que seu pai foi deportado e que seis membros de sua família, incluindo ela, moram em dois pequenos quartos. De tempos em tempos, seu irmão que mora fora do país envia dinheiro para que comprem comida e ela também trabalha a noite produzindo doces para vender para empresas. Ela conta que sua mãe de 50 anos cuida de tudo na casa, o que permite que Ly possa estudar. Conta-nos também da sensação de isolamento e desconfiança posterior a reunificação do Vietnã, que ela tem vontade de brigar contra esse sistema, que as crianças vietnamitas não tem o direito de comer um pedaço de carne ou peixe, enquanto os estrangeiros se esbaldam. Também nos conta da união do seu povo e a importância da família para eles. Apesar de todas essas informações ela nos diz que essa situação é satisfatória e que sua família acredita que ela tem um emprego melhor do que a maioria das pessoas no Vietnã.



Figura 20 - Surname Viet, frame R
Fonte: MINH-HA, 1989.

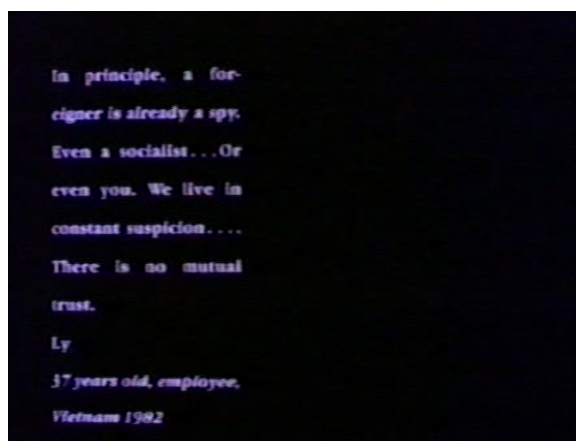


Figura 21 - Surname Viet, frame S
Fonte: MINH-HA, 1989.

“A princípio, um estrangeiro já é um espião. Até um socialista... Ou mesmo você. Nós vivemos em uma constante suspeita... Não existe confiança mútua. Ly, 37 anos, empregada. Vietnã, 1982”. Trinh T. Minh-ha nos apresenta Ly através de uma jovem sentada ao chão, cortando legumes em *plongée*, ela usa uma indumentária de aparência tradicional, um tecido protege sua cabeça como se fora um chapéu, sua roupa cobre todo o seu corpo, apenas seu rosto e suas mãos são visíveis a nós. Ao longo do texto, ela se pergunta: “como nós poderíamos viver de outro modo?”. Dessa forma, demonstra o sentimento de vulnerabilidade com relação a organização social do país.

O depoimento seguinte apresentado é o de Thu Van, ela nos conta do dia em que encontrou outra mulher e elas conversaram sobre confiança. Ela defende que o capitalismo é a exploração do homem pelo homem, que conhece as doenças dele, e que havendo duas formas diferentes de exploração, ou seja, entre o capitalismo e o socialismo, fica difícil escolher uma delas. Ela afirma que apesar de todas as divergências com a China, o Vietnã não pode negar que está repleto de costumes e concepções políticas herdadas da China. Ela conta como a situação por que passou o Vietnã mudou a forma dela pensar e agir, que ela está profundamente rebelde e com vontade de lutar. Diz que não tem nada a perder, que não seja um pobre salário e um pouco de comida para as crianças, que muitos pensam como ela, e que os jovens estão cansados de carregar armas como quem carrega hashis. Ela fala do desejo pela melhoria da qualidade de vida das mulheres, que as garotas querem redescobrir sua feminilidade, seus desejos e sentirem-se satisfeitas. Conta também dos desgastes físicos e psicológicos sofridos por ela e pelas mulheres de modo geral com a Guerra, e que os homens não as desejam mais, que preferem ficar nos bares e cafés, bebendo e fumando.



Figura 22 - Surname Viet, frame T
Fonte: MINH-HA, 1989.

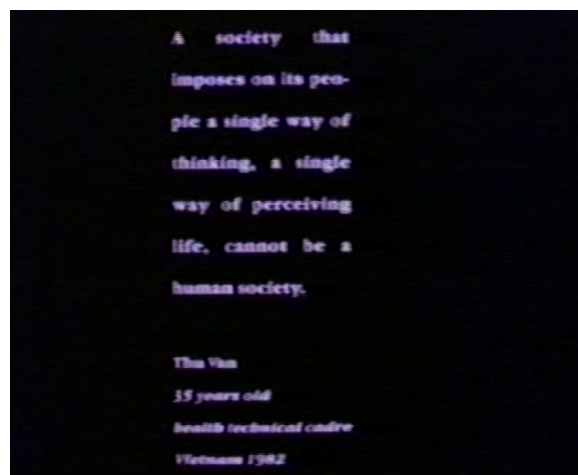


Figura 23 - Surname Viet, frame U
Fonte: MINH-HA, 1989.

“Uma sociedade que impõe a sua população uma única forma de pensar, um único jeito de perceber a vida, não pode ser uma sociedade humana. Thu Van, 35 anos, agente de saúde. Vietnã, 1952”. Trinh T. Minh-ha apresenta de maneira dramática o depoimento de Thu Van na escolha dos enquadramentos, sempre optando por mostrar o corpo em fragmentos: boca, olhos, pés e mãos são apresentados de modo a tomarem a tela por completo, individualmente, enquanto Trinh T. Minh-ha caminha pelo corpo da intérprete com sua câmera. O depoimento seguinte é o de Cat Tien, ela nos conta que ela e seu marido são médicos, que ela tem mais de 20 anos de experiência e que foi atribuído a ele o cargo de direção do hospital da cidade. Conta que quando Saigon caiu em 1975, por eles serem nacionalistas moderados do Vietnã do Sul, tiveram problemas, e que ninguém apagará da sua memória aquele dia, que amigos ligaram e pediram para que fugissem, mas que seu marido disse que eles não tinham com que se preocupar, que não eram criminosos, e que se o país estava dividido não era culpa deles. Ela diz que a cada duas semanas tinha que entregar um resumo de sua rotina, mas que foi mais esperta do que eles e copiava a primeira declaração, respeitando os pontos e as vírgulas. Ela conta que trabalhou ainda no hospital por 2 anos, mas que seu marido foi preso, que não se sabe ao certo porque foi preso, mas acreditam que foi um caso de disputa de poder. Quando os médicos do novo regime assumiram o hospital tudo funcionava devidamente, dois anos depois tudo virou um desastre, equipamentos paralisados, sem remédios e os prédios destruídos. Ela conta que não recebeu uma notícia do marido, que todo mundo foi induzido ao silêncio. Ela diz que esse processo fez com ela mudasse muito, que descobrisse o medo, que não vai trabalhar bonita porque tem medo, que não gostaria de ouvir seus batimentos cardíacos, que depois de 3 meses assim decidiu largar o emprego. Ela conta da dor de ver seu marido preso, com o olhar em desalento, que seus filhos são tratados como órfãos, que o único jeito para ela era largar o emprego e viver seguindo as regras rigidamente, mas sempre na incerteza. Ela conclui dizendo que não é pessoa certa a ser entrevistada, que nunca teve paixão pela política, mas que ultimamente estava se interessando por ela.



Figura 24 - Surname Viet, frame V
Fonte: MINH-HA, 1989.

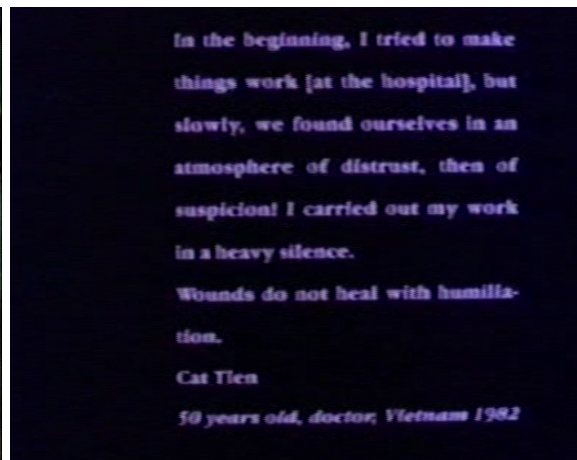


Figura 25 - Surname Viet, frame W
Fonte: MINH-HA, 1989.

“No começo, eu tentei fazer com que as coisas dessem certo (no hospital), mas devagar, nós nos descobrimos em uma atmosfera de desconfiança e depois de suspeita! Eu realizei meu trabalho em um pesado silêncio. Feridas não saram com humilhação. Cat Tien, 50 anos, médica. Vietnã, 1982”. Finalmente, temos o último depoimento encenado apresentado pelo filme, o depoimento de Anh. Ela nos conta que depois da reunificação do Vietnã ela foi visitar sua irmã no Sul. Muitos anos de separação e sofrimento, mas sua irmã não escolheu o exílio, que são muito apegadas à família. Ela diz que sua irmã ficou olhando para ela parada, como se ela viesse de outro planeta, e disse: “Você, minha irmã, a pequena socialista”, e pegou uma cadeira e nas suas mãos e a levou até o espelho. Ela pediu que Anh se olhasse, e Anh admitiu que não se olhava há anos em um espelho, e viu uma velha e desgastada mulher.



Figura 26 - Surname Viet, frame X
Fonte: MINH-HA, 1989.

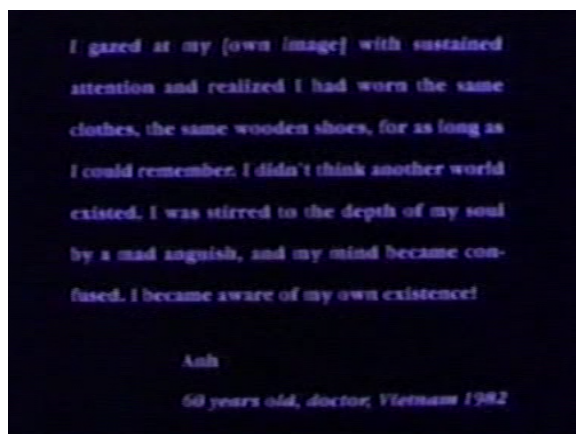


Figura 27 - Surname Viet, frame Y
Fonte: MINH-HA, 1989.

“Eu olhei para minha (própria imagem) com atenção sustentada e me dei conta que eu tinha usado as mesmas roupas, os mesmos sapatos de madeira por tanto tempo que não me recordava. Eu não pensei que outro mundo existia. Eu estava marcada nas profundezas da minha alma por uma louca angústia e minha cabeça ficou confusa. Eu me tornei consciente da minha própria existência! Anh, 60 anos, médica. Vietnã, 1982”. Ly, Thu Van, Cat Tien e Anh apresentam aspectos distintos decorrentes das consequências da Guerra do Vietnã, das disputas de poder político. Observamos em seus depoimentos críticas aos regimes políticos, tanto ao capitalismo quanto ao socialismo, observamos críticas quanto à falta de comida, ao sucateamento da saúde, do isolamento das mulheres, da dificuldade em criar seus filhos, da infelicidade da juventude, da influência da China, entre outros, todos os questionamentos vindos de mulheres distantes do discurso autorizado sobre a Guerra, tanto do ponto de vista dos EUA, quanto do ponto de vista do Vietnã. De todo modo, não percebemos com nitidez nenhum consenso entre elas que ultrapasse a noção de que não é fácil ser mulher no Vietnã. “Alguns espectadores me questionam, frequentemente, a respeito do que chamam de uma ‘falta de conflito’ em meus filmes” (MINH-HA, 2015, p. 55). Essa falta de conflito, para Trinh T. Minh-ha, justifica-se porque não existe uma polarização entre os discursos no filme, assim como não há uma defesa de tese que torne a perspectiva do filme homogênea. Mesmo que todas demonstrem as dificuldades e a dor de viver sob os ditames culturais do País, não é apresentado um inimigo claro, entre a cultura tradicional vietnamita, as leis de Confúcio que regram as qualidades da mulher, os EUA, o Capitalismo, o Socialismo, que possa ser apontado como responsável pela problemática feminina. Também não é o caso de mulheres versus homens, os homens, inclusive, são por vezes reverenciados nos depoimentos encenados assim como nas entrevistas ao final do filme. Quanto à problemática do filme, ela é apresentada de uma forma mais abstrata e sistêmica. De maneira geral, talvez o patriarcado, em suas disputas de poder hegemônico, possa ser o único inimigo comum associado aos problemas de subalternidade impostos às mulheres ao longo dessas mesmas disputas. Na continuação do depoimento de Ly, ouvimos:

Nossos chefes são geralmente homens e mulheres assistem. Isso é o que a igualdade nos permite. Nós lutamos pelos nossos direitos. Os homens chegam e passam por cima de nós. Às vezes, eles se comprometem com algumas coisas porque estamos com eles em número. Em reuniões, as mulheres nunca tomam a frente, reclamam ou demandam. Elas falam, mas só em um "espírito feminino" de agrado, para agradar os seus chefes. Eles simplesmente podem dizer "Nós pensamos, nós queremos". Eles só se submetem as suas próprias opiniões. Eles escutam e mexem os dedos. É muito difícil falar livremente quando não se tem o poder.

A partir desse exceto de Ly, podemos perceber que os homens se colocam nos papéis de representantes das mulheres. Dentro da perspectiva quanto à representação proposta por Spivak, podemos fazer um paralelo com o termo “‘vertreten’ – que sugere conotações mais fortes de substituição” (SPIVAK, 2010, p. 35), com esse papel exercido pelos homens. Para a autora, “vertreten” apresenta-se como uma forma de representação política e ao mesmo tempo persuasiva, onde o político se coloca como representante substituto do povo que representa. A outra palavra de origem alemã utilizada com a ideia de representação é a “darstellen”. Como defendemos no capítulo anterior, Trinh T. Minh-ha faz escolhas estruturais e formais para o filme sob análise que a aproximam do “darstellen”, pelo uso da tropologia, ou seja, linguagem figurada e não objetiva. Mesmo que as várias vozes presentes no filme sejam percebidas, elas não nos são apresentadas a partir de uma voz substituta, mas de representações indiretas e subjetivas. Sobre Mai Thu Van, autora do livro que Trinh T. Minh-ha optou por representar em alguns trechos de seu filme, ela contaria, em uma de suas publicações:

Nascida na Nova Caledônia, ela (a autora) faz parte de uma segunda geração de exilados, pois sua mãe havia sido mandada para lá à força para trabalhar em minas de níquel porque sua vila estava entre aquelas que se levantaram em rebelião contra os colonialistas franceses. Mai chegou a Paris aos vinte e três anos para trabalhar e estudar e foi ao Vietnã em 1978 para pesquisar mulheres vietnamitas, o que resultou no livro mencionado. Sendo marxista, ela pousou em Hanói com uma “plethora de imagens de mulheres libertadas que perturbaram velhos conceitos para atender o socialismo”, e a estada dela lá, como ela mesma colocou, “balançou profundamente [suas] ideias preconcebidas assim como pulverizou os estereótipos de mulheres [vietnamitas] construídos pela imprensa” (TRINH, 1992, p. 144).

Trinh T. Minh-ha escolheu Mai Thu Van como referência para a construção de “Surname Viet given name Nam” justamente por enxergar na biografia dela, na experiência de sua mãe e na de Mai, pessoalmente, e na experiência das depoentes como uma superação do discurso autorizado sobre a experiência de ser uma mulher vietnamita. “Pode-se dizer, com efeito, que quase todos os debates centrais ao feminismo pós-colonial estão preocupados com os diferentes modos de ler o gênero: no mundo, na palavra e no texto” (BAHRI, 2013, p. 660). Permitir que o seu cinema abrisse espaço para o discurso de Thu Van seria uma forma de transpor o senso comum e os estereótipos que definem o que é ser mulher, como percebido no excerto acima. Isso porque, o feminismo pós-colonial tende a confrontar “a teoria crítica contemporânea [que] nomeia o outro para que não seja necessário conhecê-lo melhor” (BAHRI, 2013, p. 672). Como propôs Spivak, mesmo que haja um ecletismo dentro dos campos das ciências sociais, a voz do mulher subalterna não é ouvida. Ela está muito longe de

ter acesso aos espaços e é recorrentemente representada, em termos políticos, na luta por seus direitos, por indivíduos que nunca entenderão sua experiência, ao passo que, pelo poder, eles fingirão que sim, pautando suas próprias perspectivas com objetividade forjada. No prefácio de “Pode o subalterno falar?” Sandra Regina Goulart Almeida propõe:

Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Para Strathern (2009), o ecletismo presente nos campos da Antropologia hegemônica é uma espécie de fetiche, pois ao mesmo tempo em que é capaz de absorver ideários de variadas correntes de pensamento antropológico, é eletivo em selecionar aquilo que considera realmente de valor para ser agregado ao pensamento antropológico, e o que não é. Existe uma lógica superior, orquestrada por renomados cientistas ou comunidades científicas. Como vimos acima, o mundo é um “problema” a ser solucionado, uma pergunta a ser respondida, e cabe à ciência conceber e gerir as melhores formas de solucionar esse “problema”. A lógica feminista não funciona desse modo, já que para elas conhecimento e percepção contraditórios se agregam e acumulam, promovem diversidade. Por essa razão, os estudos feministas não promoveriam paradigmas, pois não buscam fórmulas uniformizantes que deem suporte à realidade. Não existe solo firme para a elaboração do conhecimento, mas sim vários solos com texturas e densidades variáveis. “Na verdade, é um interesse manifesto das feministas terem uma visão conflitiva de seu contexto social. Se assim for, seus marcos conceituais não podem ser considerados como paradigmas” (STRATHERN, 2009, p. 93). Isso se justifica pela forma como o feminismo irá se relacionar com o conceito de diferença, de modo muito mais ousado que a visão hegemônica ocidental. Diferença não como oposição, diferença como elemento presente na cultura heterogênea e multivocal da qual pertencemos. Trinh T. Minh-ha (2015c, p. 57) irá defender que “A concepção patriarcal da diferença, como vimos, depende fortemente da noção de essência biológica”. As noções entre o Eu e o Outro, sendo o Outro a mulher, o feminino, contraponto de uma visão masculina que parte desse Eu. A mulher é o Outro da retórica, do corpo, do discurso. É a partir dessa noção de diferença que Trinh T. Minh-ha irá desenvolver toda uma lógica de trabalho.

Diferença não é alteridade. Enquanto a alteridade tem suas leis e interditos, a diferença sempre implica a interdependência destes gestos feministas de duas faces: o de afirmar “eu sou como você”, ao mesmo tempo em que se aponta

insistentemente a diferença, e o de lembrar “eu sou diferente”, enquanto perturba-se toda definição de alteridade atingida (MINH-HA, 2015c, p. 57).

Desse modo, podemos refletir que, embora as feministas questionem a ciência da forma como ela se estabelece historicamente, ou seja, ocidental, masculina, relativista e ao mesmo tempo, construtora de discursos de verdade, não é sobre os paradigmas da ciência que devem se voltar os estudos feministas. Não é na busca de derrubar esses paradigmas, já que não serão estabelecidos paradigmas substitutos, como mandam as regras do sistema fechado do meio científico. Mas sim, dar ênfase às condições particulares para a construção de conhecimento. Embora os cientistas sociais sejam capazes de questionar e subverter seus próprios paradigmas em novos, o que eles não podem fazer é mudar: “a natureza da relação dos(as) pesquisadores(as) com seu objeto de pesquisa que as práticas investigativas particulares criam” (STRATHERN, 2009, p. 93). Ou seja, aquilo que faz uma determinada pesquisa seguir um determinado caminho. Foi esse ponto do processo de reflexão feminista sobre a Antropologia que percebeu a aparente ingenuidade de uma Antropologia Feminista, como sugerem Murphy e Erickson (2015, p. 191), de acreditar ser possível o feminismo se localizar como uma subárea da Antropologia, mesmo essa tendo se pautado historicamente a partir de uma visão androcêntrica e colonialista do mundo. “Em contraste com o híbrido aguado de feminismo e antropologia, o feminismo antropológico preserva sua autonomia e recusa ser apagado pela absorção” (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 192).

Podemos tirar como exemplo o caso da antropóloga feminista Oyèronké Oyewùní, que estuda sexo e gênero na sociedade iorubana do ponto de vista da “desconstrução”. Oyèronké, “recusando-se a aceitar a ‘regra rasteira’ do mundo acadêmico ocidental de que o mundo social reflete realidades biológicas subjacentes” (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 193), revela-nos que na cultura iorubana pré-colonial o gênero não é uma categoria de distinção social: “Em vez de posição social definida por características anatômicas, a hierarquia iorubana baseia-se, segundo ela, numa ‘espécie diferente de mapa’: superioridade em função da idade relativa”.

Ainda mais problemática para a ciência biocêntrica é a fluidez com que parece ter-se operado a hierarquia na África pré-colonial. O *status* social não é fixo ou imutável, como supõe a bio-lógica, mas flexível e situacional, permitindo àqueles construídos como fundamentalmente ‘diferentes’ serem fundamentalmente ‘os mesmos’, dada a situação ou contexto (MURPHY; ERICKSON, 2015, p.193).

Isso nos faz crer que, assim como pensaram as feministas antropológicas, e o ideário de Trinh Minh-ha corrobora com isso, não é aceitável que se estabeleçam determinações

sobre a cultura de povos partindo de premissas básicas sociais externas, como o caso do determinismo “bio-lógico” ou “corpo-lógico” do qual Oyèronké nos fala (MURPHY; ERICKSON, 2015, p. 193), arraigado na cultura ocidental, mas que é irrelevante para as culturas africanas supracitadas. Os métodos, a formação acadêmica e a reverência aos clássicos da disciplina em questão, de longe, não seriam nada úteis para a promoção de análises corretas sobre essas culturas africanas.

No contexto ocidental, o conflito serve frequentemente para definir identidades. Para essa dita falta, sugiro deixarem a diferença substituir o conflito. A diferença tal como compreendida em diversos contextos feministas e não ocidentais e tal como evidenciada no meu trabalho cinematográfico não é nem o oposto de similaridade nem sinônimo de distinção (MINH-HA, 2015c, p. 55).

Mesmo havendo conceitos e percepções sobre os seres humanos, as relações entre eles e com o mundo, postas como verdade comum para as sociedades na visão Ocidental, no caso da Antropologia, Strathern (2009) reflete que esse se trata de um campo heterogêneo em que habitam diversas formas de contradição conceitual, a partir das variações entre: deterministas e relativistas, em suas ênfases em poder, ou modelos culturais, hermenêutica, etc. A Antropologia da forma como é apresentada por Strathern, com base nos estudos de Kuhn, seria um exemplo extremo da ideia de “estatuto do desacordo” (STRATHERN, 2009, p. 92), pela capacidade que a disciplina tem de se questionar e reinventar, ou mesmo de conviver com as próprias contradições internas, em seus saberes constituídos cientificamente. Mas, quanto à constituição social das práticas antropológicas, o que podemos dizer? Strathern (2009, p. 85) enfatiza: “As práticas são constituídas por marcos teóricos, por conceitos dados e pressupostos, e também pelo tipo de relacionamento que o investigador estabelece com o próprio tema ou objeto”. O mesmo pode-se aplicar às práticas feministas, já que, assim como as antropológicas, estas divergem ao mesmo tempo em que convivem com base em marcos teóricos de uma considerável gama de possibilidades. Por exemplo: “o feminismo socialista-marxista se define sempre, ele mesmo, em relação ao feminismo liberal e ao radical, sendo isto constantemente lembrado” (STRATHERN, 2009, p. 94). Ela continua:

Os pontos de vista políticos fornecem um modelo para a diferenciação dos pontos de vista feministas, que novamente reproduzem divisões intelectuais latentes no interior da sociedade ocidental em geral. Na verdade, pode-se ver como se houvesse uma multiplicidade impossível de posições teóricas no interior do debate feminista: “Aqui há muitas vozes falando” (HARAWAY, 1981, p. 481). Contudo, é um prodígio do feminismo que as posições sejam mantidas explicitamente umas em relação às outras. Por meio de uma vasta crítica e contracrítica interna, as vozes dependem da presença uma das outras (STRATHERN, 2009, p. 94).

Esse fato sem dúvida aproxima os estudos antropológicos dos feministas, pela pluralidade existente internamente às disciplinas, ao mesmo tempo em que os afasta, já que para a Antropologia a criação de novos paradigmas é ao mesmo tempo a negação dos anteriores, enquanto para o feminismo um ponto de vista conceitual localiza-se sempre em relação a outro e esses correm em paralelo, eles evoluem por diálogo e associação (STRATHERN, 2009, p. 94). Quando entendemos a presença de Trinh T. Minh-ha em território vietnamita nos contextos decorrentes da Guerra do Vietnã, como mulher e da sua necessidade em apresentar em “Surname Viet given name Nam” o maior número de pontos de vista femininos sobre as dores da Guerra e as experiências do ser mulher para cada uma delas, sempre a partir do olhar poético da cineasta, percebemos o quanto a realização desse filme é um bom exemplo do exercício proposto pelo ideário feminista pós-colonial. O filme apresenta um panorama de elementos que unidos aproximam-se da investida defendida por Spivak:

[...] os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema da representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), podem falar e conhecer suas condições (SPIVAK, 2010, p. 44).

Não que se proponha aqui que no filme a cineasta tenha um êxito absoluto em qualquer nível, mas por defender um projeto investido contra as hegemonias de discurso e em favor da subalternidade, ao mesmo tempo que entende, assim como Spivak propõe, a necessidade da crítica permanente e do questionamento quanto ao papel da intelectual pós-colonial investigadora quanto aos problemas de tradução e a consciência dos seus critérios quanto a sua presença subjetiva (SPIVAK, 2010, p. 19). Sobre as questões trazidas por Strathern relativas aos paradigmas de Kuhn (STRATHERN, 2009, p. 95), temos a ideia de que são eles que irão fornecer as regras de “registro da natureza dos problemas e de suas possíveis soluções”. Esse é um ponto crucial da argumentação aqui apresentada, pois para Strathern (2009), a importância do caso dessas distinções entre o modo de constituição das práticas naturais e sociais cientificamente estabelecidas, é que o segundo se faz a partir de premissas ideológicas, nas palavras de Strathern (2009, p. 95): “correspondem à formação de diferentes interesses sociais”. Desse modo, irão variar de acordo com os interesses e posicionamentos políticos em relação ao mundo, tendo origem em suas práticas particulares.

Seria inútil procurar uma homogeneização ou reconciliação de todos os pontos de vista; [pois] não pode haver, nesse sentido, uma visão de mundo comum. Antes

disso, o que constitui o mundo social é a natureza das relações entre diferentes visões definidas por diferentes posições sociais (STRATHERN, 2009, p. 95).

Ao passo que entendemos que as ciências sociais são estruturadas a partir de diferentes visões formadas por diferentes posições sociais, sabe-se que os interesses entre homens e mulheres são distintos — finalmente chegamos a esse ponto — por essa razão é tão importante dar ênfase a questões relativas a essa situação em específico. Enquanto o feminismo se constrói a partir dos diálogos entre seus diversos olhares: “Os rótulos politizados pelos quais diferentes posições feministas se anunciam indicam que o campo do debate é visto como derivado da experiência vivida” (STRATHERN, 2006, p. 59), a antropologia visualiza as diferenças como formas de investigação de novas conceituações sobre a vida social.

A pesquisa feminista, contudo, tem muito menos interesse na relatividade dos pontos de vista. A meu ver, ela não busca continuamente novas conceitualizações sobre a vida social; busca apenas uma. Busca todas as maneiras pelas quais, para os mundos que conhecemos, faria diferença reconhecer tanto as perspectivas das mulheres como as dos homens. O conhecimento é, portanto, concebido de maneira dual e, nessa medida, espelha um conflito perpétuo (STRATHERN, 2006, p. 53-54).

Por razões como essa, existe grande resistência à presença feminista no campo da Antropologia, por seus questionamentos em relação à forma etnocêntrica como vêem o mundo se organizar a partir da lógica ocidental patriarcal. Isso não se dá por conta dos paradigmas de Kuhn supracitados, já que as posições teóricas na Antropologia não estão organizadas com base em paradigmas:

Elas estão baseadas em conflitos abertos entre estruturas conceituais competitivas que não pode ser reduzidas a uma única posição e, em segundo lugar, porque posições teóricas, em antropologia pelo menos, são, de fato, subvertidas e substituídas muito facilmente — os radicalismos abundam (STRATHERN, 2009, p. 95).

A própria Antropologia nos dá o entendimento de que a forma de organização social e sua localização espacial e temporal alteram a forma de uma sociedade ver e se relacionar com o mundo, inclusive aplicando-se às questões de gêneros dentro das sociedades, ou mesmo a forma como as comunidades científicas desenvolvem suas pesquisas. Segundo Strathern (2009, p. 96), é possível que a resistência ao feminismo nos campos da antropologia se dê pelo fato de que ambas caminham em um mesmo sentido, em vias paralelas. A questão da interpretação da *experiência* nos trabalhos de campo para a Antropologia, encontra-se com a forma experimental como o feminismo se desenvolve, interessando-se pelos corpos e suas

constituições em múltiplos pontos de vista. Porém, as visões sobre a *experiência* se diferem entre o feminismo não antropológico e a antropologia não feminista, e essas foram desenvolvidas independentes uma da outra.

Partamos de uma premissa: os estudos feministas vão investir no sentido de desmontar as formas, estereotipadas e controversas, mal representadas da *experiência* da mulher. A partir dessa premissa foi desenvolvido, de forma experimental/empírica, aquilo que dá suporte ao feminismo. Experimental porque o feminismo surge com a tomada de consciência pelo Outro do gênero, no caso as mulheres. O Outro do discurso vai justamente questionar as formas deturpadas de representação da mulher estabelecidas pelo Eu masculino, dominante. Desse modo, a mulher se percebe como o Outro oprimido a partir da relação com o Eu masculino, opressor. Esse Outro só existe em relação a um Eu anterior devidamente estabelecido. “Então, para a construção de um eu feminista, é necessário o Outro não feminista. O Outro é geralmente concebido como o patriarcado” (STRATHERN, 2009, p. 97-98). Strathern (2009, p. 97) diria: “A redescoberta constante de que as mulheres são o Outro na consideração dos homens, relembra às mulheres de que elas devem ver os homens como o Outro em relação a si mesmas”.

Em “Surname Viet given name Nam”, na segunda parte do filme, temos trechos curtos dos diálogos que Trinh T. Minh-ha travou com as intérpretes dos depoimentos encenados na primeira parte do filme. Um dos questionamentos que a cineasta faz a essas mulheres vietnamitas exiladas nos EUA é do porque que participaram do filme e o que as pessoas próximas a elas pensaram com o convite. Ngo Kim Nhuy, intérprete do depoimento de Cat Tien, defende: “Então, porque eu me importo com essas mulheres, quero me envolver neste filme. Eu ainda tenho muitos amigos no Vietnã. Levando em consideração a minha condição, a delas é muito pior”. De certo modo, como mulher de uma outra faixa econômica e condições de vida melhor do que as mulheres do livro de Mai Thu Van, Kim preocupa-se em fazer com que essas vozes sejam ouvidas. Por outro lado, embora ela afirme desse modo, na sequência demonstra sua pessoal fragilidade com relação ao sistema patriarcal do qual ela ainda faz parte.

Eu perguntei ao meu marido, que não viu nada de errado, e me encorajou a fazer o melhor para contribuir para a nossa nação natal. De outra forma, eu ficaria muito tímida em aparecer na tv, sem mencionar, no filme! Geralmente, toda garota no Vietnã tem que praticar as 4 virtudes. Ela tem que saber costurar, cozinhar, como falar e se comportar. Obviamente, ela é subjugada às 3 submissões como foi ensinado pelos seus pais, marido e, nem sempre, seu filho.



Figura 28 - Surname Viet, frame Z1
Fonte: MINH-HA, 1989.

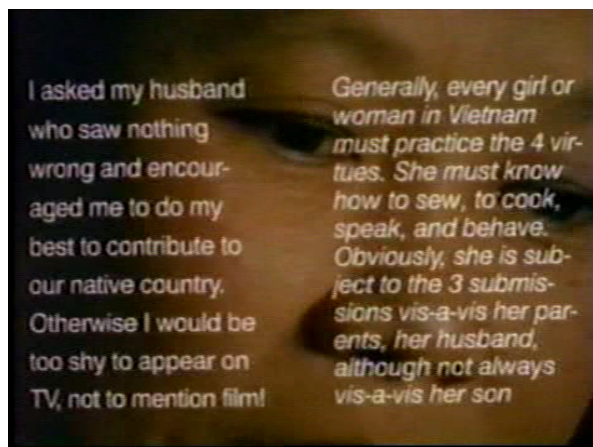


Figura 29 - Surname Viet, frame Z2
Fonte: MINH-HA, 1989.

Não por isso, as palavras de Kim são menos importantes do que as ditas por outras posturas feministas mais politizadas e empoderadas. Ela, dentro da sua experiência, partindo dos seus questionamentos é proporcionalmente tão importante quanto. Inclusive, talvez as suas contradições nos revelem, com maior minúcia, a delicadeza e complexidade da situação feminina nos sistemas androcêntricos. Inclusive, esse trecho do excerto acima, Trinh T. Minh-ha selecionou para que fosse apresentado em cartelas de texto sobre a imagem, possivelmente pela relevância que aquele contraste reverberou na cineasta. Tran Thi Bach Yein, intérprete do depoimento de Anh nos conta também do processo de ensaios e da participação no filme, o que revela a questão da tripla jornada da mulher, bastante conhecida, mesmo na atualidade, sem grandes mudanças em sua estrutura:

Todo dia, eu vou para o trabalho antes das 8h e volto para casa na faixa das 19h. Depois, eu corro para cozinhar para meu marido e filho. Só depois disso que eu sou capaz de ensaiar a minha parte no filme, uma vez que o ensaio é completo, eu posso jantar, deixar meu filho e eu prontos para a escola e trabalho no dia posterior.

Na continuação de sua fala, Yein complementa: “Tradicionalmente, a mulher vietnamita que se casa, deve suportar muitas dificuldades. Ela nunca vive para ela mesma”. A *experiência* das mulheres surge como contraponto à ideologia masculina dominante, o desenvolvimento da teoria feminista é uma das formas de implementar essa *experiência* feminina. Ela vem questionar o modo como o patriarcado se apropriou da fala e da imagem da

mulher em função dos interesses d'Ele. Janeway (1980 apud STRATHERN, 2009, p. 97) sintetiza esse quadro: “a mulher é feita para se sentir a si mesma de determinadas maneiras, como se o pensamento pudesse ser feito por elas”. A discussão trazida pelo feminismo, a partir dessa tomada de consciência, é a da destituição da autoridade de indivíduos alheios à *experiência* feminina determinarem leituras sobre a mesma. Isso se amplia para outras condições de alteridade externas ao masculino e o paternalista campo científico antropológico, a exemplo dos povos orientais, das ditas sociedades primitivas do Quarto Mundo, e demais pontos de vista e contextos sociais do qual a elite produtora de conhecimento científico autorizado é alheia, tendo contato apenas nas trocas, em suas pesquisas de campo antropológicas.

Minha história e minha história pessoal são as histórias das relações entre Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, entre dominante e oprimido e entre homem e mulher. Quando falo do Senhor, estou sempre falando tanto d'Ele quanto do Ocidente. Patriarcado e hegemonia. Do patriarcado ortodoxo ao liberal, da colonização direta à hegemonia indireta e sutilmente penetrante, as coisas se refinaram bastante, mas a estrada ainda é longa e a luta ainda continua (MINH-HA, 2015c, p. 52).

Partindo de premissas como essas, e investindo na compreensão quanto ao sentido de *diferença* gestado pelo feminismo, que Trinh T. Minh-ha desenvolve seu trabalho cinematográfico, artístico, etnográfico. O trans-acontecimento, sobre o qual já falamos no capítulo anterior, tem origem justo nesse receio da cineasta em “falar sobre” algo relativo à cultura dos povos, se “falar sobre” é um exercício de poder necessariamente cravejado de pontos de vista relativos ao contexto sociocultural, biográfico, assim como científico. O trans-acontecimento promete se esquivar de definições e determinações. Se cada verdade tem o seu valor, o desafio é não permitir que qualquer uma delas se apresente através de um mediador transparente, ao mesmo tempo em que se investe no sentido da abertura de espaço às subalternidades ao invés da imposição de um mero ponto de vista. “No meu trabalho, a diferença vem com a arte do espaçamento e é criativamente trans-cultural, em vez de ser tratada como mero conflito” (MINH-HA, 2015b, p. 26).

A diferença cultural não é uma questão de acumular ou justapor diversas culturas cujas fronteiras permanecem intactas. A travessia demandada pelo transcultural mina as noções fixas de identidade e divisa, e questiona a “cultura” em sua especificidade e em sua própria formação (MINH-HA, 2015b, p. 26).

Por outro lado, a forma de trabalho de Trinh T. Minh-ha difere-se em demasia da forma que a Antropologia se estabeleceu historicamente, e essas distinções sem dúvida

surtem da aproximação declarada que a cineasta tem do ideário feminista, pela incessante busca em estabelecer formas de se observar o mundo novas e revolucionárias, ao passo em que recusa as formas já estabelecidas pela ciência ocidental hegemônica. No caso da aplicação da interpretação da *experiência* no campo da Antropologia, antes de qualquer coisa, o antropólogo deverá interpretar a *experiência* do Outro. Interpretar a *experiência* do Outro, a partir de sua própria *experiência*. Porém, serão as feministas que irão se atentar para ideia de “corpo vivido”, para a biografia, o gênero, o contexto sócio-político no qual se localiza o observador, e partem dos “conceitos próprios das mulheres mediados pela percepção de seus corpos” (STRATHERN, 2009, p. 96). A cineasta Trinh Minh-ha, aplica essa percepção feminista em seu trabalho, traduzindo-o da seguinte forma:

Uma obra responsável, hoje, me parece ser, acima de tudo, uma obra que demonstre, por um lado, um engajamento político e uma lucidez ideológica e que seja, por outro, interrogativa por natureza, em vez de meramente prescritiva. Em outras palavras, uma obra que envolva a história pessoal na História; uma obra que reconheça a diferença entre a experiência vivida e a representação; uma obra que seja cuidadosa para não transformar uma luta em objeto de consumo e que solicite que a responsabilidade seja assumida tanto pelo cineasta quanto pelo público, sem a participação do qual nenhuma solução emerge, pois não existe nenhuma solução pronta (MINH-HA, 2015c, p. 54).

Para ela, seus trabalhos não devem ser desenvolvidos na lógica corrente de “conteúdo-*versus*-forma”, justamente por reconhecer a distinção entre experiência vivida e representação. Ela opta por ser interrogativa ao invés de prescritiva, pois mesmo que haja engajamento político em seu cinema, não será a partir de uma lógica paternalista que ela irá apresentá-lo, ao falar sobre isso, ela metaforiza: “Para usar uma imagem, posso dizer que não é apenas o formato das flores e frutos de uma planta que importa, mas também a seiva que os percorre” (MINH-HA, 2015a, p. 23). Embora a seiva seja a verdade mais íntima da planta, aquilo que a mantém viva, ela não representa a planta, pois apenas a partir do contato com as flores e os frutos podemos estabelecer um significado para ela. Porém, é na seiva que reside a verdade essencial da planta, é o que anima a planta, não precisando de representação ou significação, ela é.



Figura 30 - Naked Spaces, frame A
Fonte: MINH-HA, 1985.

Por um lado, se rejeitarmos a importância do ato de enunciação, enfrentamos o perigo de inscrever a feminilidade como ausência, como intervalo e vazio. Por outro lado, entendemos a necessidade de colocar as mulheres do lado da negatividade (Kristeva) e de trabalhar com “meios-tons” (Irigaray) em nossas tentativas de minar o sistema de valores patriarcal (MINH-HA, 2015c, p. 56).

“Em um de meus filmes, *Espaços descobertos: viver é circular (Naked spaces: living is round, 1985)*, uso três vozes diferentes para demonstrar três modos de informação. As vozes são *diferentes*, mas *não se opõem* umas às outras” (MINH-HA, 2015c, p. 55). Trinh T. Minh-ha defende que nessa forma de trabalho “chamamos atenção para o fato de que há um Terceiro Mundo em todo Primeiro Mundo e vice-versa. O senhor é levado a reconhecer que sua cultura não é nem homogênea nem monolítica, que ele é apenas mais um entre outros” (MINH-HA, 2015c, p. 52). Até mesmo dentro de um espaço social de subalternidade teremos um quadro heterogêneo, como pensou Spivak, concluindo que “um sujeito subalterno [...] não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irreduzivelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2010, p. 11). No campo da Antropologia, podemos encontrar casos em que se acredita deixar que o Outro fale por si. Ou seja, existe um trabalho de colaboração entre o antropólogo e seu informante: “Ao permitir que os chamados informantes falem com sua própria voz, a etnografia resultante reproduz o processo interlocutório do trabalho de campo, o qual sempre repousa na colaboração entre antropólogo(a) e informante” (STRATHERN, 2009, p. 98). Esse trabalho de colaboração entre etnógrafo e informante tem uma função em específico, que de certo modo aprisiona o relato a um método, já que esse relato tem como função ser “um veículo para explicações ou

relatos interculturais” (STRATHERN, 2009, p. 98), é a partir dele que as outras pessoas da sociedade da qual o antropólogo é oriundo vão alcançar a compreensão daquele povo, o Outro da cultura. Como diria Strathern (2009, p. 98), “os(as) antropólogos(as) são as lentes por meio das quais outras pessoas de sua própria sociedade podem alcançar tal compreensão”. Esse método impõe ao antropólogo que ele retire o seu passado do discurso, a bagagem individual, e, dessa forma, seu Eu terá credibilidade acadêmica para finalmente ser usado “como um veículo para representar a um Outro”. Afirmar Strathern (2009, p. 99): “A investigação antropológica sugere que o eu pode ser conscientemente usado como um veículo para representar a um Outro. Mas isto é somente possível se o eu rompe com seu próprio passado”. O antropólogo deve incorporar a tradição da qual se faz herdeiro, academicamente. Aqui podemos lembrar que ainda no capítulo anterior fora apresentada a visão de Trinh T. Minh-ha quanto ao conceito de “dar voz” ao outro da cultura, para ela esse conceito vocalizador seria demasiadamente paternalista, masculino, pelo local de mediação e de poder em que se conserva o antropólogo, ou mais, todo o controle de mediação pertencente a essa forma de ciência. Ainda sobre a noção de dar voz ao subalterno, ao passo que interpreta as experiências dele para que sejam palatáveis, traduzindo-as para a cultura hegemônica, Spivak não nos permite esquecer:

[...] nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico. Dessa forma, Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma, Spivak argumenta, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro (SPIVAK, 2010, p. 12-13).

Temos um caso bastante interessante a ser apresentado nesse momento, que problematiza certos processos, o caso Jean Rouch. Esse antropólogo embarca no estudo das culturas e começa a desenvolver Antropologia Visual já em um período moderno, voltando-se para os processos colonizatórios e a globalização na África Ocidental. Vale ressaltar que, foi uma situação pessoal que fez Jean Rouch escolher trabalhar com estudos culturais na África moderna. A história começa com o filme “Os Mestres Loucos” (1955), um filme que, de maneira sucinta, nos conta sobre o ritual dos Songhay. Jean Rouch se envolveu com o ritual dos Songhay ainda alguns anos antes da realização de “Os Mestres Loucos” (1955), quando estava na colônia do Niger trabalhando como engenheiro civil e recebeu um telegrama do chefe dos trabalhadores dizendo que Dongo, a divindade Songhay do trovão tinha matado dez

de seus trabalhadores. Nesse momento Rouch, ainda engenheiro civil, parte em um tipo de investigação para compreender esse povo e presencia pela primeira vez um ritual de possessão de espíritos na África. Apesar da primeira exibição do filme, que se trata do ritual de possessão dos Songhay, Jean Rouch conta que Griaule, na época professor de Etnologia da Sorbonne, com quem ele fez seu doutorado defendido em 1952, repudiou completamente o seu filme, sugerindo que Rouch o destruísse imediatamente. No ritual “hauka”, objeto central do filme, os membros incorporam entidades que representam os membros da colônia: “[...] filmar um ritual 'hauka': os deuses novos representando a força das religiões tradicionais. Não era mais o gênio do trovão ou do arco-íris que vinha falar com os homens, mas sim o “General do exército”, o “condutor de locomotiva” (ROUCH, 1989, p. 186). Rouch interessava-se pelos rituais transformados, pela cultura em seu estado vivo, forjando uma África contemporânea, e não mais aquela África em seu estado primitivo e isolada, amplamente abordada na Antropologia da época. “Os Mestres Loucos” (1955) revela-se precursor em um novo modo de observar o Outro e sua cultura dentro da Antropologia, que na época ainda aprendia a lidar com as questões da modernidade no estudo das culturas.

Os mestres loucos tornou-se uma espécie de ícone do “filme etnográfico” por lidar com questões epistemológicas e éticas centrais para a Antropologia. Ao propor uma reflexão sobre o colonialismo gera um debate essencial sobre a alteridade, nós/outros incluindo aí a produção do conhecimento na Antropologia baseada na relação nativo/antropólogo (GINSBURG, 1994, p. 9-10).



Figura 31 - Os Mestres Loucos, frame A
Fonte: ROUCH, 1955.



Figura 32 - Os Mestres Loucos, frame B
Fonte: ROUCH, 1955.

Embora houvesse grandes divergências entre Griaule e Rouch, havia também semelhanças essenciais que sem dúvida fizeram parte da formação de Rouch como doutor em Antropologia orientado por Griaule. Marco Antônio Gonçalves (2007, p. 52) explica que para

ambos, na Antropologia: “o conhecimento e o produto final, seja um livro ou um filme, é fruto da relação com seus interlocutores e de um encontro”. De certo modo, embora Griaule ainda não tivesse a ideia de Antropologia Compartilhada formatada de maneira sólida e consciente, como Rouch viria a ter, Griaule tinha a consciência de que a verdade na Antropologia se fazia emergir exclusivamente a partir do encontro com o Outro, na relação entre o antropólogo e o sujeito sob análise. Além disso, Griaule também trabalhava com a ideia de intervenção ativa do etnógrafo no conteúdo do filme, como também da influência ativa do etnografado no discurso do filme.

Podemos perceber aqui a questão da colaboração etnógrafo/informante, da interpretação da *experiência* e ética presentes tanto nesse filme inovador na época, “Os Mestres Loucos” (1955), inicialmente rechaçado no meio científico pelas escolhas estéticas e conceituais aplicadas, quanto na forma que vemos o discurso do mestre, um tanto mais tradicionalista, e orientador de Rouch, Griaule. Isso porque, embora Rouch tenha sido criticado pelo método que intervêm no filme, propondo o ritual apresentado como uma metáfora da realidade social presente naquele momento na África Ocidental, a preocupação em tomar suas escolhas de modo a representarem os anseios de seus informantes esteve presente, como uma situação ética. Por outro lado, Rouch produziu o seu filme com base em códigos da cultura ocidental. Ou seja, embora possa parecer desconfortável a crítica que ele tece com relação às formas de colonização de uma cultura sobre a outra, é para a sua cultura de origem que ele desenvolve o seu trabalho. Por esse motivo, o filme é de recepção bastante problemática em Acra, onde foi filmado, ou na África de maneira mais ampla, assim como fora a princípio na França, e nos países colonizadores de maneira geral. Isso porque, na África ele foi visto de modo a se utilizar de uma cultura alheia a dele para promover um discurso para os seus, quando no seu país ele foi julgado por esse discurso ser justamente contra os modos de colonização. Existe uma tese que Jean Rouch defende em seu filme, e para elaboração da mesma, mesmo buscando ser ético, o cineasta se utilizou de códigos culturais que pensou ter compreendido o suficiente para tal, porém utilizando dos métodos antropológicos hegemônicos para a sua execução.

O que Jean Rouch nos trouxe para a disciplina antropológica naquele momento histórico foi inovador, mas mesmo assim, mesmo ele estando além do consensuado pela Antropologia da época, ele partiu em um sentido bastante distinto do proposto pela visão intelectual pós-colonial. Isso porque, ao passo que Rouch critica as formas colonialistas de produção de leituras antropológicas, ele conserva-se como o mediador do discurso, com seus valores culturais arraigados em vias de gerar significado sobre a vida do Outro da cultura, no

caso os povos africanos sob enfoque. Mesmo que as proposições apresentadas na voz *over* de seu filme sejam críticas e anticolonialistas, ainda assim existe a defesa de uma tese elaborada e defendida por Rouch. É a visão desse cineasta etnógrafo em questão sobre práticas da cultura africana, é a visão de base científica e ocidental sobre práticas externas a realidade de sua cultura original. O caso é que, Jean Rouch faz parte do que pontuamos anteriormente, com base no pensamento de Strathern, como “estatuto do desacordo” dos campos científicos. Quanto a isso, Trinh T. Minh-ha é taxativa:

O “social” continua incontestado, a história continua a ser salva, enquanto a soberania do sujeito sócio-historicista é seguramente mantida. Com o *status quo* do sujeito fabricante/consumidor preservado, o objetivo é corrigir “erros” (o falso) e construir uma visão alternativa (oferecida como uma versão da realidade do tipo esta-é-a-verdadeira ou a-minha-é-mais-verdadeira). Isso significa, em outras palavras, substituir uma fonte de autoridade não reconhecida por outra, mas não contestar a própria constituição da autoridade. O novo texto sócio-histórico governa despoticamente como mais um texto articulado em torno do centro, já que ajuda involuntariamente a perpetuar a instância ideológica do Senhor (MINH-HA, 2015a, p. 42).

Em “Surname Viet given name Nam”, essa cineasta questiona em voz *over*: “Você traduz com os olhos ou com os ouvidos? Traduza seis dores de uma forma precisa. A resposta vai ser sempre trazida no fim do texto. É o espírito ou o estudo. O texto original é geralmente uma radiante e impossível tradução, fazendo da tradução impossível”. A intérprete do depoimento de Ly também nos ajuda a entender a complexidade das situações de tradução e apropriação: “Você deve ter cuidado quando olha para a nossa sociedade. Existe uma forma e um conteúdo. A verdade nem sempre é visível. Nossa realidade está baseada no silêncio e nos subornos. A liberação da mulher? Parece que você está brincando, não é?”.

Deleuze chamaria o método de trabalho de Rouch de “verdade do cinema”. Ele diria: “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade” (DELEUZE, 2005, p. 183). Essa posição de Deleuze aponta para a provisoriedade da verdade, que é, antes de tudo, uma resultante da interpretação dos eventos observados. A partir da objetividade do registro da câmera, para Rouch a verdade é a verdade que pode ser construída a partir do registro filmado. É a objetividade da câmera interpretada pelo cineasta-antropólogo. No caso de *Os mestres loucos* a captura direta do ritual “hauka” por si só não é a verdade apresentada por Rouch, mas o registro filmado do ritual é utilizado como metáfora social, questionando a sociedade branca, ocidental, colonizadora, e as problemáticas da presença dessa sociedade na África colônia e as transformações ocasionadas a partir dessa presença na sociedade local.

É a experiência de um cinema que não pretende ser nem uma simples máquina registradora, nem um todo-poderoso sistema de descrição de uma realidade por fim revelada. Ele tenta afinar e enriquecer os meios de uma percepção sensível, oferecendo à nossa atenção o debate iniciado pelo etnólogo no campo do outro e que é levado adiante conosco (PIAULT, 2007, p. 206).

Vale ressaltar duas questões aqui: a da interpretação da *experiência*, que de alguma forma aprisiona o texto etnográfico aos códigos da cultura de origem do antropólogo, e a problemática da ética de não relação do conteúdo apresentado com as situações biográficas do antropólogo. A questão ética da imparcialidade na produção de conhecimento científico se põe de forma fragilizada no projeto desenvolvido por Rouch, cineasta-antropólogo que nesse momento já percebia as relações políticas e ideológicas nos discursos antropológicos. Essa é a razão que justifica que “Os Mestres Loucos” (1955) tenha sido inicialmente recusado pelo meio científico. Não há imparcialidade em “Os Mestres Loucos” (1955). Há de fato: um posicionamento político, atrelado a uma ética em relação aos informantes, e uma interpretação da *experiência*. Nada que de fato o faça distoar de outros filmes etnográficos, mas neste, diferentemente de muitos outros, não se abraça a ideia de uma imparcialidade utópica que dê credibilidade e aceitação acadêmica ao projeto, forjando-se representar apenas as estruturas metodológicas científicas, recusando-se a ter uma forma de escrita única, pessoal e biográfica. Forçar uma objetividade que representa apenas as estruturas metodológicas da etnografia é só mais uma forma de produzir discurso colonizador. Usar a forma acadêmica ocidental para discursar faz com que aceitemos essas estruturas como estruturas produtoras de verdade, só que as verdades são muitas, e o discurso hegemônico representa necessariamente os interesses de uma classe privilegiada socialmente estabelecida. Trinh Minh-ha citaria o próprio Jean Rouch para esclarecer isso:

[Cinéma-vérité:] seria melhor chamar de cinema-sinceridade. Isto é, você pede ao público para confiar na evidência, diz a ele: isto foi o que eu vi. Não forjei, isso foi o que aconteceu. Olhei pro que aconteceu com meu olho subjetivo e isso é o que eu acredito ter acontecido. É uma questão de honestidade (MINH-HA, 2015a, p. 35).

Para Trinh T. Minh-ha (2015a, p. 35), “no cerne de tal raciocínio reside, intocada, a divisão cartesiana entre sujeito e objeto, que perpetua a visão de mundo dualista dentro-*versus*-fora, mente-*versus*-matéria”. Para ela, essa “busca para criar significado” reelabora “as relações de poder embutidas nos discursos confiantes do Senhor sobre Si Mesmo e Seu Outro, contribuindo assim tanto com o movimento *centrípeto* quanto *centrífugo* de sua disseminação global” (MINH-HA, 2015a, p. 46). Finalmente, o Feminismo e a Antropologia estabelecem

dois radicalismos bastante distintos. Ao passo que as feministas entendem que não é possível transmitir ao Outro da cultura a experiência de determinado povo ou indivíduo, sendo apenas possível transmitir o contato com a experiência, esquivando-se de proposições objetivas e trazendo à tona os processos sincréticos e subjetivos inerentes as trocas culturais e consciente das diferenças culturais e os prováveis problemas de tradução, a Antropologia está a serviço da transmissão dos dados da cultura do Outro, dentro da Antropologia Social e em específico dos estudos sobre as culturas. No caso da Antropologia, embora o etnógrafo tenha consciência do seu controle sobre o texto final, “usar as experiências das pessoas para fazer afirmações sobre matérias de interesse antropológico acaba por subordinar estes textos aos usos da disciplina” (STRATHERN, 2009, p. 99). A princípio, essa não seria uma má ideia já que a colaboração com o informante e a clareza objetiva do discurso poderia fazer emergir um documento interessante sobre a cultura dos povos nos códigos possíveis de serem lidos pela cultura hegemônica. Porém, seria ideal se não fosse utópico, e é justamente isso que as feministas irão recusar, e optam por gestar um novo campo de conhecimento, e não mais aceitar se localizarem em uma subcategoria da Antropologia, a Antropologia da forma que se estabelece historicamente não as interessa. Então elas fundam o feminismo antropológico para que possam trabalhar livremente com base em preceitos exclusivamente feministas. Embora na forma feminista de análise antropológica a transmissão das informações sobre o povo seja realizada sem alguma pretensão de clareza, elas incorporam no seu método a máxima de que não existe objetividade ou mesmo imparcialidade em qualquer discurso que se estabeleça. Sendo assim, para elas a visão antropológica que recusa a bagagem biográfica do etnógrafo, ao mesmo tempo se cega para a inevitável permanência da mesma. O feminismo antropológico busca meios de lidar de maneira frontal com as formas de poder estabelecidas a partir da constituição de significados, recorrentemente tidos como verdades nos campos da antropologia não feminista e muitas vezes reiterativas quanto ao ideário hegemônico social.

Conforme a perspectiva feminista, por certo, pode não haver colaboração com o Outro. O ideal antropológico é uma ilusão, dada a dimensão crucial dos diferentes interesses sociais. Não pode existir paridade entre as autorias do(a) antropólogo(a) e do(a) informante; o diálogo sempre será assimétrico (STRATHERN, 2009, p. 100).

De certo modo, o que a disciplina antropológica busca é uma forma ética para o desenvolvimento da atividade, entendendo ética como uma forma meticulosa de gestão de significados sobre o Outro, meticulosa ao ponto de, a partir da escolha eletiva dos melhores métodos, ser capaz de traçar verdades sobre os povos. Por si só essa busca é assumidamente

complexa em seus vários e tortuosos processos, e sendo assim, a convivência com o feminismo complexifica ainda mais esse grande desafio: pela permanente crítica feminista sobre a ineficiência dos métodos científicos como mecanismos que permitem a ciência ocidental narrar sobre qualquer que seja o assunto, mesmo que profundamente alheio a constituição histórica e empírica de uma determinada realidade. Strathern defende que a prática antropológica poderia cessar se tivesse que suspender sua investida no sentido de uma ética de trabalho humanista (STRATHERN, 2009, p. 100). Por outro lado, o exercício feminista também é composto por diversos desafios: um discurso silencioso, na ideia de uma semi-enunciação ou uma contrapartida negativa ao modelo enunciativo masculino; a participação no discurso do oprimido e as investidas no sentido de abrir o espaço à subalternidade; e da elaboração de um discurso feminista que rechace a dominação quando ao mesmo tempo defendem a bandeira de que a própria linguagem é concebida como um instrumento de dominação (STRATHERN, 2009, p. 101). Sendo assim, a relação entre os dois campos de estudo tem uma difícil tarefa de convivência, ao passo que uma recusa à lógica de funcionamento da outra.

Quanto a nossa cineasta em questão, ela localiza-se em favor das perspectivas feministas em seu engajamento como intelectual pós-colonial. Porém, ela desenvolve seus trabalhos majoritariamente no campo das artes. Ela se utiliza das visões que tem da Antropologia e das formas feministas de relação com a Cultura para produzir seus filmes e suas instalações. Desse modo, ela desenvolve seus próprios dogmas de criação artística enquanto se esquivava de julgamentos de cunho científico. Mesmo assim, como mulher vietnamita, como membro acadêmico em uma grande potência de Primeiro Mundo, que é os EUA, sem dúvida coloca-se como em um ato político.

[...] a presença de intelectuais feministas pós-coloniais do “Terceiro Mundo” no Ocidente e a responsabilidade dessas de representar os vários grupos com os quais estão associadas, ao mesmo tempo se mantendo alerta à provisoriedade e à construção social de suas próprias identidades nos contextos específicos de suas práticas intelectuais (BAHRI, 2013, p. 681).

Trinh T. Minh-ha não se preocupa em ser aceita pela Antropologia tradicional como etnógrafa, aceita seu exercício como artístico e experimental e imprime de maneira poética todas as críticas à ciência hegemônica, ainda fortemente androcêntrica, elaborando um universo diegético desconstruído, único. Em seu espaço de criação é possível dar o tom que ela defende em seus textos e discursos, e aplicar de forma criativa as noções de *diferença* que que revolucionam a seu modo os processos de significação e representação científicos. Sendo

assim, ela defende a sua licença poética:

Diz-se que o artista é como uma agulha sismográfica — que sente com uma intensidade aguda as menores mudanças que acontecem em torno de si, que permanece vivamente alerta para o que tende a passar despercebido ou é dado por certo na vida cotidiana (MINH-HA, 2015b, p. 27).

4. ESTÉTICA DESCONSTRUÍDA: A RECUSA AO CINEMA DOCUMENTAL HEGEMÔNICO

O documentário não existe – quer o termo designe uma categoria de material, quer designe um gênero, uma abordagem ou um conjunto de técnicas. É preciso que essa assertiva – tão antiga e fundamental quanto o antagonismo entre palavras e realidade – seja incessantemente reafirmada (MINH-HA. 20015, p. 29).

Assim defende Trinh T. Minh-ha, mantendo a coerência de seu discurso. Para ela, o cinema seria a palavra. Recorrentemente percebida como um significado elaborado a partir de uma perspectiva específica, e por razão de sua elaboração, bastante distante da apreensão e consequente fixação de um real absoluto. Já César Guimarães (2011, p. 74) propõe que “o que é instigante em certos filmes contemporâneos é que muitas vezes não enxergamos mais essa orla entre a ficção e o real com o qual, antes, interagia. Talvez estejamos no curso de uma mutação”. “Surname Viet given name Nam” é um filme que faz parte desse processo visualizado por César Guimarães como um processo de mutação. Seja pelos depoimentos encenados, adaptados de um livro anteriormente publicado, apresentados em cenários montados, com iluminação dramática intencional, figurinos dirigidos e textos ensaiados, ou pelas criações poéticas de Trinh T. Minh-ha quando nos dá trechos de histórias que desde o princípio questionamos se as origens são de situações reais ou criações da cineasta. Só que ao mesmo tempo, ela parte de um contato com experiências humanas e culturais de densidade real, que nascem em experiências vividas.

Dá-se assim esse processo de criação cinematográfica de Trinh T. Minh-ha, isso porque ela vai de encontro ao que considera as duas abordagens mais explícitas do que acontece na maioria dos documentários, ambas em defesa da gestão de um significado ou regime de verdade. Um deles seria o de uma perspectiva estética em que a linguagem elaborasse de modo a se invisibilizar, do modo que for, ao menos para o público geral e que ao mesmo tempo o cineasta/autor se invisibilize e permita que o discurso apresentado emergja como uma assertiva quanto à realidade mais do que como um mero ponto de vista. Um tipo de documentário que simula que suas ideias vêm de nenhum lugar de criação, apenas do real e de sua apreensão. A segunda estética que ela nos apresenta é a forma em que, ainda havendo todas as preocupações estilísticas em não deixar a criação no campo da linguagem cinematográfica sobrepor a noção de “factual”, que seria a parcela “concreta” e “objetiva” do mundo capturada pelo documentário, permite-se a presença sensível do cineasta/autor. Inclusive, Trinh T. Minh-ha chama essa segunda opção, que vem sendo amplamente utilizada na atualidade, por razão de um diálogo um tanto mais aproximado de ideários pós-modernos,

de “síntese feliz do ‘científico universal’ com o ‘humanista pessoal’” (MINH-HA, 1984, p. 30). A escolha em dar visibilidade à presença do cineasta ao longo do documentário viria mais de um desejo de mesclar observação impessoal com participação pessoal, do que do reconhecimento da incontornável subjetividade intrínseca a determinado discurso. De todo modo, a segunda possibilidade também seria para Trinh T. Minh-ha uma saída muito simplista para o problema das tensões de poder entre sujeitos. Ela definiria esse modelo de documentário hegemônico do seguinte modo: “Em primeiro lugar, adequar-se às exigências científicas, depois, mostrar que os cientistas também são seres humanos. A ordem é irreversível” (MINH-HA, 2016, p. 30).

A interpretação, por exemplo, não é vista como constitutiva do processo de documentar e de tornar a informação acessível; ela é tida, ao contrário, como sendo a margem ao redor de um centro *dado* e intocado, que, segundo Franju, é a “parte documental” ou “seção documental” (MINH-HA, 2015, p. 38).

Por outro lado, podemos indagar se essa “seção documental” de fato existiria, já que toda a observação parte de uma perspectiva, nada existe se não for visto. Trinh T. Minh-ha diria: “Sempre pisco, quando olho. No entanto, eles fingem olhar para aquilo, por você, durante dez minutos, meia hora, sem piscar” (2016, p. 32). Para ela, a noção de continuidade imposta por um cinema apegado a ideia de “realismo temporal”, como suas tomadas longas, câmeras na mão que possibilitam a sensação de imersão do espectador no universo do filme, cria uma percepção errônea de que o aparato cinematográfico seria um objeto produtor de onisciência. Sempre existe um olho, um homem atrás da câmera, e nesse caso podemos ampliar a noção de homem à visão paternalista que encontramos presente no discurso crítico de Trinh T. Minh-ha, na forma como impõe um significado, ao mesmo tempo em que ilude ao construir uma sensação de que apresenta algum tipo de observação impessoal. Assim se processam as hegemonias, a partir das micrológicas e não apenas das macrológicas. Do mesmo modo que se dá quando formas de poder convencem seus oprimidos a naturalizarem as opressões, com base no poder que reside nos discursos do “Senhor” – para utilizar um termo defendido por Trinh T. Minh-ha. O domínio do olhar sobre o Outro, definindo o Outro partindo do olhar desse Eu nos dá um efeito clássico de paternalismo, mesmo dentro dos campos da ciência. Nesse último caso, ele partiria muitas vezes do que Spivak chamaria de: “intelectual de Primeiro Mundo que se mascara como um não representante ausente que deixa os oprimidos falarem por si mesmos” (2010, p. 79). Os oprimidos seriam o Outro e o intelectual de Primeiro Mundo seria quem, disfarçando seus próprios interesses e os interesses de quem representa, se coloca de maneira ausente, ou transparente, para dar voz ao Outro,

como se esse “dar voz” não fosse precedido de uma inevitável mediação.

[...] a relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder. Para compreender tal responsabilidade, deve-se procurar entender as teorias da ideologia – de formações de sujeito, que, micrológica e, muitas vezes, erraticamente, operam os interesses que solidificam as macrologias (SPIVAK, 2010, p. 42-43).

Por razões como essas, em “Surname Viet given name Nam”, Trinh T. Minh-ha se preocupa em apresentar todos os vestígios do real com os quais interage a partir de um prisma seu, deixando perceptível sua presença, e, mais do que isso, fazendo com que sua presença seja inevitável para a construção de um outro, para ela inexistente se não em um espaço de trocas entre o sujeito e o seu observador. Sob o olhar dela, assim como pensou Derrida (apud SPIVAK, 2010, p. 83), o outro é um “quase-outro”, por nunca ser possível definir o Outro em sua totalidade, partindo-se de um olhar externo podemos apenas trocar, experienciar um encontro nos permitindo às contaminações. Desse modo, Trinh T. Minh-ha nos apresenta uma determinada cena de “Surname Viet given name Nam” em que temos jovens vietnamitas dançando em preto e branco, sorriem e dançam em roda. Aqui, Trinh T. Minh-ha utiliza os recursos de fixação da imagem e redução de velocidade, o que produz um ritmo de interessante beleza. A forma como ela quebra com o tempo de duração da imagem traz um nítido destaque para o movimento das mãos nessa dança. Isso nos faz lembrar o cineasta Robert Bresson, em seu minimalismo antiteatral e no uso de seu cinematógrafo: “Quantas coisas podemos expressar com as mãos, com a cabeça, com os ombros!... Quantas palavras inúteis e enfadonhas então desaparecem! Que economia!” (BRESSION, 2000, p. 98). Para Trinh T. Minh-ha as formas do corpo também são importantes como meio de comunicação e expressão ao longo desse filme, percebemos a recorrência do uso das mãos em vários momentos, por exemplo. Mais do que palavras claras e objetivas, as formas expressivas dos corpos, assim como pensou Bresson, podem dizer muito mais sobre a alma e as inquietações do ser humano, inclusive das vietnamitas apresentadas em “Surname Viet given name Nam”. Acompanhando essa sequência de dança, temos uma música vietnamita cantada por uma mulher, ao fundo, e tambores.

Como forma de agregar mais intenção à imagem, Trinh T. Minh-ha nos dá sua presença em voz over e conta: “O que é mais bonito do que uma lótus em um charco? Estames amarelos, pétalas brancas, folhas verdes, sempre perto da lama, mas nunca cheira à lama”. Desse modo ela compõe uma metáfora para essas mulheres vietnamitas, nascidas da

lama, do terror da dominação patriarcal de uma cultura tradicionalista, da opressão social, e brotam lindas. Nesse caso, “linda” parece conotar muito mais força, inteligência e capacidade de adaptação do que meramente uma beleza superficial ou doçura. Trinh T. Minh-ha assim, tece um elogio poético às vietnamitas, às mulheres, que teriam essa capacidade de fazer coisas lindas mesmo em um contexto patriarcal que as domina e minoriza, e para isso ela utiliza-se da lótus. Inclusive a lótus que foi usada como símbolo da vagina, chamada de “golden lotus” com frequência em poemas e textos taoístas sagrados.



Figura 33 - Surname Viet, frame A1
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 34 - Surname Viet, frame A2
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 35 - Surname Viet, frame A3
Fonte: MINH-HA, 1989.

Ainda em suas críticas sobre as divisas entre documentário e ficção, Trinh T. Minh-ha irá defender que o que aproxima os supostos gêneros da ficção e do documentário de forma importante são os mecanismos de linguagem aplicados ao filme que darão uma determinada

sensação de realidade na experiência espectral. Ou seja, uma linguagem cinematográfica de uso amplamente aceito para o documentário por supostamente nos aproximar do real sem intervenção seria utilizado da mesma forma e pelas mesmas motivações pelos filmes de ficção. “Ambos perpetuam o mito da ‘naturalidade’ cinemática, ainda que um deles faça o possível para ‘imitar’ a vida, enquanto o outro alega ‘reproduzi-la’. É ASSIM QUE É. Ou era.” (MINH-HA, 1984, p. 29-30). Ao passo que Trinh T. Minh-ha vai nos desvelando as manchas e facetas as quais os códigos de linguagem cinematográfica estão passíveis de uso, ela dá a deixa para uma nova perspectiva. O caso é que Trinh T. Minh-ha critica veementemente que possamos nos apropriar de alguns conhecimentos técnicos e suas resultantes pragmáticas para produzir qualquer tipo de manipulação ideológica. Se as resultantes são de alguma forma manipuladoras, então que sejam desconstruídas e reformuladas a partir de uma nova perspectiva, ou ao menos que seja esse o objetivo e o caminho é em si a resposta: a permanente negação a um pensamento expresso como se fosse a uma verdade. Amplamente em sua crítica, Trinh T. Minh-ha irá defender que se não for esse o permanente exercício do cineasta ele está necessariamente a serviço da construção de discurso hegemônico e de práticas de poder.

Em sua demanda de *significar* a todo custo, o “documentário” frequentemente esquece como surge e como a estética e a política permanecem inseparáveis em sua constituição. Pois a estética, quando não é igualada a meras técnicas de embelezamento, permite que se experimente a vida diferentemente ou, como dizem alguns, que se lhe dê “um outro sentido”, permanecendo afinado com suas idas e vindas. (MINH-HA, 2015, p. 41)

Por essa razão, a estética nos filmes de Trinh T. Minh-ha é minuciosamente trabalhada, por ela se preocupar com as resultantes políticas dos movimentos estéticos presentes em sua linguagem cinematográfica. Temos um bom exemplo em “Surname Viet given name Nam” no momento em que Trinh T. Minh-ha em voz over conclui uma descrição que referencia a obra “The Tale of Kieu”. Ela discorre: “Eu gostaria de usar o meu corpo como tocha, para dissipar a escuridão. Para acordar e amar mais pessoas e trazer paz para o Vietnã. O pessoal botou gasolina sobre o corpo dela e acenderam o palito”. Nas imagens apresentadas em paralelo a esse texto, temos uma explosão de bomba e alvoroço de pessoas correndo enquanto carregam um corpo, depois um corpo sentado ao chão pegando fogo, enquanto, à sua volta, muitos o assistem queimar. Existe uma postura engajada e contestadora na política proposta por Trinh T. Minh-ha em seu cinema, e como intelectual pós-colonial, essa postura a aproxima de Spivak, como crítica cultural. Ambas têm uma lógica de

pensamento anti-hegemônico e avesso a lógicas de pensamento simplistas. Sobre Spivak, diria Sandra Goulart:

[...] a dificuldade do texto da autora e de sua escrita alusiva e enciclopédica reflete um pensamento complexo e avesso a formulações simplistas. Um das preocupações centrais de Spivak é desafiar os discursos hegemônicos e também nossas próprias crenças como leitores e produtores de saber e conhecimento. Seu intento é principalmente pensar a teoria crítica como uma prática intervencionista, engajada e contestadora (ALMEIDA, 2010, p. 8).



Figura 36 - Surname Viet, frame B1.
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 37 - Surname Viet, frame B2.
Fonte: MINH-HA, 1989.

Spivak tem também uma larga preocupação em não abrir mão de sua localização como observadora de processos culturais e recusa um discurso transparente para suas reflexões, ao mesmo tempo ela demonstra consciência de que sua dedicação em abrir espaços para a subalternidade pode incorrer em erros. Para ela o intelectual, o sujeito soberano, deve ter responsabilidade e permanente autocrítica nas suas colocações, e ela ressalta:

[...] o fato de que questionar o lugar do investigador permanece sendo uma crença sem sentido em muitas das críticas recentes ao sujeito soberano. Assim, embora eu procure destacar a precariedade da minha posição ao longo deste texto, sei que esses gestos nunca são o bastante (SPIVAK, 2010, p. 19).

Para Trinh T. Minh-ha, fazer filmes a partir de uma postura diferente pressupõe trabalhar com escolhas que permitam que a relação entre imagens e palavras torne “visíveis e audíveis as ‘rachaduras’ (que sempre estiveram aí, não há nada novo...)” (MINH-HA, 2015, p. 56). As rachaduras sobre as quais Trinh T. Minh-ha nos fala são as rachaduras da vida, do Real. Podemos citar um exemplo das formas de apresentação dessas rachaduras do trecho de entrevista em “Surname Viet given name Nam” onde Yen, vietnamita que interpreta Anh na

primeira parte do filme, a doutora socialista, nos traz uma opinião especificamente sobre as imagens constituídas do Norte e do Sul do Vietnã. Ela diria:

[...] eu nunca cruzei com um filme ou análise que fosse verdadeira, que olhasse para o Sul e Norte com olhos imparciais. Isso é muito triste porque eu só queria ver todos os pontos bons que precisamos para manter e todas as faltas que precisamos para nos mudar e assim podemos construir uma nova sociedade vietnamita. Sobre os estrangeiros, claro que eles olham para os vietnamitas com seus próprios olhos, eu nem quero ver filmes que só falam de um lado ou de outro. Eu quero achar um livro que fale verdadeiramente sobre o Vietnã porque tudo que eu li, entre louvores e vergonhas, foi um absoluto preto e branco, corta, copia e cola e eu não acho que exista nada absoluto [...].

Embora tenhamos acima apenas um exceto que expressa a opinião de determinada mulher presente no filme e que não necessariamente contemple o que acredita Trinh T. Minh-ha, Yen coloca com clareza a questão das polaridades e das segmentações decorrentes da divisão ideológica do mundo. A noção de que nenhuma verdade é absoluta, apresentada por ela, faz-nos refletir sobre o problemático entendimento de que as diferenças pressupõe conflito. Yen conclui: “todo o lado tem seus erros e acertos”. Isso porque a realidade se organiza em momentos de compreensão e não compreensão, não é contínua e homogênea. “A descontinuidade começa com a não segmentação. Dentro/fora, pessoal/impessoal, subjetividade/objetividade” (MINH-HA, 1984, p. 32). Assim sendo, nossa cineasta parte no sentido de uma investigação rígida, embora sensível e intuitiva, para produzir seus filmes, e elenca alguns processos necessários a ela, dentro de sua busca (MINH-HA, 2015, p. 56):

- 1) “reestruturação da experiência e um possível rompimento com os códigos e convenções cinematográficas patriarcais”:

Quando Trinh T. Minh-ha fala de experiência ela está falando da experiência da realização fílmica, do contato do Eu com o Outro, para ela reestruturar a experiência é libertar-se do domínio prévio sobre a perspectiva do discurso, ou mesmo a superação da visão de que o observador deverá distanciar-se de suas percepções sensíveis e que dessa forma tangenciará um real imparcial. Ao mesmo tempo, essa noção renovada de experiência na realização cinematográfica reverbera na experiência espectral, que necessariamente se transforma com essa mudança de perspectiva. Trinh T. Minh-ha acredita que seus filmes precisam transformá-la de alguma forma durante sua realização. A transformação surge a partir da “contaminação” com o outro, o que gera uma terceira coisa, que é o espaço entre, o Eu e o Você. Esse espaço está além do domínio do cineasta, está além de mim, e além do

Você, e existe apenas nesse “acontecimento fronteiro”, como instaurou Trinh T. Minh-ha (2015, p. 21). As convenções cinematográficas patriarcais seriam essas investidas no sentido de provocar a impressão de imparcialidade e objetividade no discurso presente no objeto fílmico, assim como, de dar a impressão que a vida é contínua e homogênea, como se fora um animal dócil, passível de dominação e organização.

Em “Surname Viet given name Nam” Trinh T. Minh-ha dedica-se a formas de desnudar os códigos de linguagem audiovisual aplicados aos seus filmes, assim como também procura revelar o filme como um constructo em seu conteúdo. Apresentar os depoimentos a partir das vietnamitas que realmente experienciaram os eventos que nos contam poderia trazer a ilusão de que se trata da verdade. Trinh T. Minh-ha preferiu apresentar um filme, um significado desnudo, uma ideia “seminomeada”, como ela mesma diria, articulada a partir dos pontos de vista de diversas vozes, cada qual em seu caso particular, em falas que não se contradizem, nem mesmo coadunam com determinado proposto em defesa de uma tese da cineasta. Aliás, a cineasta intervém e impõe a sua presença sim no filme, mas não articula a defesa de uma tese geral para o filme.

Trinh T. Minh-ha revela sua presença nas construções estéticas, que sem dúvida alguma transmitem ideias, assim como tenta abrir espaço para que vozes subalternas femininas possam ser ouvidas, ela até aponta algumas críticas direcionadas, como quando, já próximo ao final do filme, ela questiona o modo como os EUA usou a mídia para que ao menos de forma ideológica pudesse ganhar a Guerra do Vietnã. As imagens que acompanham essa narração são fotografias de mulheres, crianças, de famílias vietnamitas em meio a Guerra, de corpos, de soldados entre expressões de dor e medo. Na banda sonora um beat acelerado, semelhante a uma música eletrônica, introduz a narração, ele dá seguimento a uma música de karaokê da sequência anterior e dá espaço a sons de helicópteros à medida que Trinh T. Minh-ha fala:

Guerra é uma sucessão de efeitos especiais. A guerra se tornou filme antes de ser filmada. O cinema é uma máquina de fazer efeitos especiais. Se a guerra é a continuação de uma política, em outras palavras, a mídia é a continuação da guerra, em outro sentido. Imerso na máquina, parte do efeito especial, nenhuma distância crítica, nada separa a guerra do Vietnã e seu povo, mas muitos continuam fazendo isso. É certo que os americanos perderam a outra, mas certamente ganharam esta.



Figura 38 - Surname Viet, frame C1
Fonte: MINH-HA, 1989.



Figura 39 - Surname Viet, frame C2
Fonte: MINH-HA, 1989.

4



Figura 40 - Surname Viet, frame C3
Fonte: MINH-HA, 1989.

Embora existam diversas proposições como essa, sejam críticas ou poética, elas não se associam entre si, ou entre os depoimentos encenados, ou as entrevistas finais, de modo a produzir um proposto linear. Muito pelo contrário, a não organização de tantas vozes e proposições nos dá ao final do filme uma massa crítica e densa que põe em xeque muitas das nossas formas polarizadas de organização social. Porém, ainda assim, ao final do filme, parece esvaziar-se mais do que identificar-se em algum dos pólos. Isso faz parte do projeto de reestruturação da experiência cinematográfica proposta por Trinh T. Minh-ha. Ideia que, está longe da ideia superficial de que “Surname Viet given name Nam” possa se tratar de um “falso documentário” por razão dos depoimentos encenados ou de suas inserções. A ideia de que esse filme possa se tratar de um “falso documentário” vai de encontro às ideias que entendem o real também em suas formas de representação e não apenas nas suas formas de apreensão objetiva. Trinh T. Minh-ha faz o inverso da ideia de falso, ela nos propõe que as inserções, discursos, pensamentos e situações apresentadas nos depoimentos fazem dessas vozes

femininas se identificarem com o ser mulher no Vietnã, do Vietnã feudal ao Vietnã do pós-Guerra. As histórias que elas contam, podem ter sido vividas por muitas outras, e suas distinções são necessárias para que aceitemos a heterogeneidade inerente à subalternidade. Afinal, ao menos em parte, o filme trata de como se sentem as mulheres vietnamitas, o que elas pensam, quais são suas inquietações frente aos seus destinos, mesmo que todos os conteúdos sejam filtrados pela presença de Trinh T. Minh-ha e as reverberações que se encerram em nós, espectadores.

- 2) “usar palavras, imagens e técnicas familiares em contextos cujo efeito é deslocar, expandir ou mudar seus sentidos pré concebidos e hegemonicamente aceitos”:

Deslocar os códigos de linguagem dos seus locais hegemonicamente aceitos permite que se produza estranhamento, choque e desconforto em um espectador habitualmente colocado em posição passiva, isso resulta numa elaboração do espectador quanto a sua impressão sobre o filme e sobre o tema apresentado de uma maneira livre e individual (em termos). Permite também que o filme provoque esse espectador dentro de uma normalidade e que lhe acometa o senso crítico e a gestão de suas próprias conclusões sobre o filme e sobre o tema apresentado e não mais a concordância a uma perspectiva articulada para o convencimento. Aliás, esse é um grande problema quanto à forma como os significados são amplamente produzidos na nossa cultura, eles partem no sentido de incorporar o maior número de pessoas a uma mesma perspectiva sobre determinado assunto, e naturalmente produzir domínio ideológico e hegemonia. Recorrentemente, resulta na manutenção da hegemonia do sistema e da organização social vigente.

Para César Guimarães, desconstruir os modos de linguagem canônicos tanto do documentário, quanto da ficção não deve buscar o encerramento total de suas distinções. Sobretudo, essa superação quanto a formas engessadas presentes nos dois gêneros referenciados pode revigorar “a oscilação entre a crença e a dúvida que anima todo espectador a se projetar na cena filmada” (GUIMARÃES, 2011, p. 74). Como percebeu Trinh T. Minh-ha, a manutenção de uma linguagem cinematográfica amplamente aceita em suas formas apenas mantém a sensação de ordenação do mundo, o que localiza o espectador em modos passivos de experiência. Um cinema político que questiona formas simplificadas de apreensão do mundo localiza-se como uma experiência que se apresenta em aberto, e que necessita da experiência do espectador para se encerrar.

Aos que lamentam ou festejam um pretense fechamento da cena – “tudo é teatro, ficção, encenação (premeditada ou não), não há mais nada de real, e o que nos sobra é o logro no qual caímos” – certos filmes respondem com um desnorteante encadeamento de *mises en abyme* e de passagens oblíquas entre os regimes da ficção e do documentário (GUIMARÃES, 2011, p. 74).

Termo francês que pode ser traduzido como “narrativas em abismo”, “*mises en abyme*” nos apresenta a proposição de narrativas dentro de narrativas, variadas camadas não encadeadas linearmente, formas líquidas de diálogo com o real, voláteis, inconstantes, indomáveis. Esse jogo de elaboração possível a partir dos códigos de linguagem desmonta a estabilidade de narrativas lineares que se encerram no próprio fazer. Filmes que amarram sua perspectiva de modo que pouco reste ao espectador que não seja aceitar ou recusar um ponto de vista elaborado por um eu maestro. As produções de Trinh T. Minh-ha se preocupam com a responsabilidade quanto aos mecanismos de concatenação de seus filmes, prefere tê-los como algo aquém do seu controle a uma perspectiva rasa e estabilizadora em suas formas de inscrição da realidade.

- 3) uma diferença na concepção de ‘profundidade’, ‘desenvolvimento’ ou até ‘processo’ (processos dentro de processos não são, por exemplo, exatamente iguais a um processo ou vários processos lineares)

Nesse ponto, Trinh T. Minh-ha nos conta sobre o mecanismo prático para a articulação dos elementos discursivos do filme, ao mesmo tempo que critica o modo como os filmes costumam ser geridos: de modo a organizar a vida. Por outro lado, a cineasta em questão trabalha no sentido de se esquivar em seus filmes de estruturas de conflito bem delineadas, opta muitas vezes em apresentar diversos pontos de vista distintos que nem entram claramente em conflito, tão pouco coadunam, apenas caminham em paralelo. Como dito no capítulo anterior, sobre o filme “Naked Spaces”, do mesmo modo em “Surname Viet given name Nam”, percebemos depoimentos que partem de perspectivas diferentes. Porém, não existe esforço algum da cineasta em confrontá-los ou sincronizá-los para a defesa de qualquer tese claramente defendida.

Na prática do documentário, por exemplo, estamos habituados a escutar ou uma narração *unificada* ou uma série de pontos de vista *opostos e conflitantes* de diferentes testemunhas, organizados de modo a demonstrar de forma objetiva os ditos dois lados do acontecimento. Portanto, são vozes em uníssono ou em oposição. (MINH-HA, 2015, p. 55)

Trinh T. Minh-ha parte no sentido oposto ao descrito por ela no excerto acima. Ela opta por “processos dentro de processos”, processos que ultrapassam a noção de maestria ou de práticas de poder com o intento de dominar o mundo com as mãos articulando-o como um único processo ou como vários processos, linearmente. A profundidade e o desenvolvimento estrutural de seus filmes se veem mais nas elaborações estéticas, poéticas e políticas realizadas pela cineasta do que em qualquer proposição discursiva linear e homogeneizante. “[...] para mim, intenções e ideias preconcebidas têm um papel muito limitado no processo criativo” (MINH-HA, 2015, p. 25). Como diria Comolli:

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como na realidade da representação (COMOLLI, 2008, p. 170-171).

Filmes que provoquem em nós algo próximo ao que Comolli nos conta no excerto acima são filmes que lidam com responsabilidade com a complexidade da vida e dos discursos sobre a mesma. No caso de “Surname Viet given name Nam” podemos considerar que a preocupação que Trinh T. Minh-ha tem em elaborar um misto entre um panorama heterogêneo de perspectivas femininas e subalternas, e uma linguagem audiovisual desconstruída com relação às formas canônicas do documentarismo, revelando sua presença clara como sujeito de um discurso mesmo que não o faça de maneira linear e homogênea, de certo modo alcance os anseios propostos por Comolli. Ao mesmo tempo que podemos perceber que os objetos históricos presentes nesse filmes dão peso de realidade ao objeto cinematográfico, não conseguimos recusar o fato de que ele todo revela a presença de Trinh T. Minh-ha como observadora. Aceitamos os indícios da realidade, ao mesmo tempo que entendemos que é a realidade de uma troca em uma específica elaboração discursiva.

- 4) “uma diferença na compreensão dos ritmos e repetições – repetições que nunca reproduzem nem conduzem ao mesmo (‘um outro entre outros’, como mencionado acima)”

Esse tópico é um tanto mais específico que os anteriores, por se tratar de um elemento específico da linguagem cinematográfica: a montagem. Para Trinh T. Minh-ha, as repetições não devem reproduzir o mesmo, como também não devem conduzir ao mesmo, ela está propondo que o encadeamento das imagens, na forma como são apresentadas, sua localização

dentro do conjunto, o ritmo imposto a elas, em aceleração ou desaceleração, ou fixação, reversão, fragmentação, etc, irão produzir um crescendo, de modo algum uma estabilização ou retorno. Esse processo que se amplia com o passar do tempo, internamente ao filme, parte de uma elaboração estética rigorosa e atenta. O rigor de Trinh T. Minh-ha enquanto dedica-se em abandonar o domínio sobre a perspectiva de um discurso fechado e claro para seus filmes, insurge minuciosa quanto à escolha do tratamento estético das imagens, dos sons, das palavras, nas cenas dos seus filmes. A política de Trinh T. Minh-ha está na forma, pois segundo ela: “É [...] trabalhando para sacudir qualquer sistema de valores – começando pelo sistema de valores cinematográficos do qual sua política é totalmente dependente – que um filme realizado politicamente ganha sua real importância” (MINH-HA, 2015, p. 52).

Ao que parece, Trinh T. Minh-ha estrutura todas as suas formas estéticas a partir de uma necessidade política em desmontar as hegemonias, tanto nos mecanismo de comunicação, de expressão artística, como também nos modos em que se estabelecem as estruturas sociais e nas construções de conhecimento amplamente estabelecidas. Desse modo, a cineasta exerce sua teoria e prática cinematográfica pelo viés da desconstrução, questionando as formas solidificadas e questionando a si mesma em seu exercício como feminista pós-colonial. É fato que a subalternidade seja uma questão que participa a homens e mulheres, por outro lado, “apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina” (SPIVAK, 2010, p. 67). Por razões como essa, percebemos a pertinência do trabalho de Trinh T. Minh-ha no filme “Surname Viet given name Nam”, pois além da minúcia em como ela procura se desfazer das formas e discursos hegemônicos, ela tenta dar espaço à subalternidade, mesmo consciente de que “não há nenhum espaço a partir do qual o sujeito subalterno sexuado possa falar” (SPIVAK, 2010, p. 121). Por outro lado, é necessária a prática de reflexão e o engajamento em desmontar as estruturas que sustentam as problemáticas de dominação e desigualdade, como essas citadas anteriormente, assim como de formas de agenciamento para essas vozes subalternas femininas.

5) “uma diferença nos cortes, pausas, compasso e silêncio”

Códigos de linguagem, a exemplo dos cortes em Raccord de continuidade, são transgredidos. Ela isola o corte do local que simularia continuidade do olhar, e o desloca para um lugar de estranhamento, agora o objetivo passa a ser o de efeito descontinuidade. Desse mesmo modo, os demais códigos relacionados acima. As pausas, os compassos, os silêncios,

têm suas localizações em “Surname Viet given name Nam”, minuciosamente escolhidas de forma que não reiterem de modo algum as formas já fixadas no cinema clássico, hegemônico. Mais que isso, que eles não estejam a serviço da articulação de uma diegese coesa, coesa demais para falar sobre as coisas reais. As relações reais, as situações reais, a natureza, não são nada fáceis de serem normalizadas como os discursos patriarcais de poder costumam insistir em fazer parecer.

Nesse tópico, podemos também incluir os ruídos de comunicação impostos. Silêncios decorrentes de uma ausência de clareza científica em que informações se perdem nos compassos das teias de sobreposições. Destacamos os ruídos presentes nos depoimentos encenados no filme, por eles, da mesma forma que os itens anteriores, colaborarem no desmonte de formas hegemônicas da linguagem cinematográfica. O caso é que esses ruídos de comunicação se fazem essenciais para tornar palpável a incapacidade de se compreender a cultura do Outro.

Por haver uma recorrência de proposições estéticas dentro da linguagem cinematográfica do filme que desvelem os problemas de tradução entre culturas, cada espectador terá uma experiência única com o filme, cada qual deverá ser seletivo em apreender o todo, assim como as partes que mais lhe envolverem. O emocional da espetatorialidade que fará a seleção, de forma ímpar, individual. Desse modo, o filme se encerra apenas a partir de sua apreensão, na experiência do espectador. Isso porquê, por razão da sobreposição de informações entre depoimentos, cartelas, músicas e legendas, informações se perdem. Para Trinh T. Minh-ha não são os dados sobre determinada cultura traduzidos em significados ordenados de forma a serem amplamente compreendidos que importam, mas a experiência. A perspectiva multivocal do filme corrobora com a noção defendida por Trinh T. Minh-ha da dificuldade de tradução e compreensão entre os povos, entre gerações e gêneros. Desse modo, Trinh T. Minh-ha incorpora sua forma política de entender essas relações entre os povos para impor ao seu filme escolhas formais que efetivem e tornem ainda mais nítidas essas ideias.

6) “uma diferença [...] na definição do que é “cinematográfico” e do que não é.”

Trinh T. Minh-ha nos conta que para ela o que é cinemático floresce nas fronteiras do cinema, assim como o que é poético e político também floresceria nas fronteiras da poesia e da política. “Ainda assim, poucas obras de arte lidam com as fronteiras da arte em vez de fazer delas um mero instrumento para a expressão pessoal ou para a informação” (MINH-HA,

2015, p. 21). Arrisco aqui a pensar sobre a figura de Trinh T. Minh-ha, uma mulher vietnamita e feminista que elaborou essa obra cinematográfica com nítido critério, que uniu as mulheres, não apenas as vietnamitas, por refletir sobre ser mulher em mundo dominado por homens. Talvez, assim como Mai Thu Vam, Trinh T. Minh-ha tenha tomado sua consciência política durante a Guerra do Vietnã, pois era lá onde ela vivia durante o período. Embora sua voz over nunca nos conte diretamente sobre suas experiências com a Guerra durante esse filme, embora ela não nos dê o seu depoimento, as várias vozes e experiências dessa geração de mulheres tornou o discurso muito mais potente. Isso porque, ela parte de uma perspectiva feminista, muito mais interessada na diversidade e multiplicidade de pontos de vista do que do ponto de vista de uma única mulher. Trinh T. Minh-ha está ali, contemplada nas falas, quando se complementam ou mesmo quando as vozes se contradizem, está ali como estão muitas outras mulheres, mesmo as não vietnamitas. Por discorrer sobre o ser mulher em um mundo de homens, Trinh T. Minh-ha consegue abarcar todas as mulheres do mundo que vivem sob o regime do patriarcado, sob os mandos do “Senhor”. Assim como falou Cláudia Mesquita com brevidade: “conectando as experiências de mulheres separadas por mares, continentes, regimes políticos” (MESQUITA, 2015, p. 80).

É importante saber que, embora Trinh T. Minh-ha se dedique em estruturar uma estética elaborada para os seus filmes esse preciosismo não surge de um fetiche estético, mas parte da desconstrução de perspectivas amplamente estruturadas, e é importante que se diga, não apenas perspectivas quanto à linguagem cinematográfica, mas na forma de se produzir arte, cinema, de construir as nossas relações. Para ela: “A dinâmica dos acontecimentos cinematográficos está nas encruzilhadas, centros vazios graças aos quais um número indefinido de trilhas podem convergir e repartir em novas direções” (MINH-HA, 2015, p. 22). Para ilustrar essa ideia, Trinh T. Minh-ha nos conta:

Se a composição, a legibilidade ou a semelhança nunca constituíram de fato critérios para um trabalho artístico verdadeiro nas “artes” africanas e asiáticas antigas, era sobretudo porque, em vez de submissão à forma ou ao conteúdo, a ênfase encontrava-se no “sopro” que anima uma obra e a traz à vida. Na minha prática, tal obra permanece atenta à sua própria “natureza”, ao movimento de suas correntes subterrâneas ocultas e a seus processos contínuos de formação de de-formação. Altamente afinada com momentos de transição e com a transitoriedade das realidades visíveis, ela encontra-se livre para se deslocar entre gêneros e entre o realismo fotográfico dos filmes dominantes, a materialidade anti-representativa dos filmes experimentais e o anti-fotográfico da realidade virtual.

Assim, o cinema de Trinh T. Minh-ha liberta-se das normas para ressurgir sensorial, intuitivo, o cinema com uma perspectiva própria e única, da experiência desse corpo

específico, desse olhar específico, em um momento singular de contato. A percepção sensível de Trinh T. Minh-ha sobre determinada experiência é a guia do filme. “Na linha de frente, cada intervenção da minha parte tem sua razão de ser. Verdadeira. Mas a verdade da razão não é necessariamente a realidade do vivido” (MINH-HA, 1984, p. 30). Trinh T. Minh-ha em suas posições teóricas nos deixa claro que seu destaque será para a “realidade do vivido” que será incorporada em oposição a “verdade da razão”, essa última sendo vista como conceitualmente problemática por tentar se sobrepor às experiências e aos corpos alheios a sua perspectiva. A partir de uma recusa à verticalização com relação às diferenças, Trinh. T. Minh-ha elabora uma forma política de realização filmica. A linguagem muda, pois a estética passa a ter como política a subversão às leis hegemônicas no campo artístico do cinema. Ela passa a partir de meios mais sensoriais, sensíveis do que normativos. O Trans-acontecimento também vem disso. Da noção de limite, fronteiras, margens, passíveis a todos os tipos de trocas. O cinema como mecanismo de transformação, que ao encontrar o outro muda-se em algo novo. Longe de um multiculturalismo aguado, mas que artisticamente busca tangenciar o multivocal todo da cultura partindo da experiência do contato, preocupada em subverter de modo engajado as lógicas de dominação e desigualdade, e sempre negando a lógica da razão ocidental. “Como é dito em *Remontagem*, e realizado em todos os aspectos da minha prática cinematográfica, ‘eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo’” (MINH-HA, 2015, p. 24). Para Trinh T. Minh-ha a obsessão pelos significados, apenas nos distancia da verdade. Isso nos lembra uma importante colocação trazida por Jacques Rancière, que localizando-a nesse momento do texto quase se apresenta diretamente em defesa ao trabalho de Trinh T. Minh-ha:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (RANCIÈRE, 2000, p. 59).

Podemos usar como exemplo uma situação que remete a determinada proposição de solidão visualizada por Trinh T. Minh-ha em “Surname Viet given name Nam”. Agora temos uma sequência ainda do início do filme, em preto e branco, acompanhada de uma música

vietnamita melancólica, que na legenda dos seus versos lemos: “Eu sou como um pedaço de pano. Boiando no meio do Mercado. Sem conhecer em que mão irá cair”. Na imagem vemos uma mulher vietnamita navegando sozinha em um barco dentro do rio, no quadro seguinte vemos outra mulher vietnamita, agora costurando uma rede de pesca dentro de um barco. Ambas encontram-se sozinhas em seus respectivos quadros. O texto da música segue: “O país se encontra em uma pesada tempestade. Minha criança se encontra em uma pesada tempestade. Meu desejo é usar meu frágil corpo para proteger minha criança. Mas a terra está sacudindo, sacudindo. E o carrinho do bebê está sacudindo, sacudindo”. Mais uma vez retornamos à imagem da jovem vietnamita a remar sozinha. Essas imagens, em choque com a poesia em forma de música, nos narra sobre a fragilidade de ser mulher no Vietnã. A solidão dessa mulher que rema sozinha no rio em plano geral traz uma atmosfera triste e fúnebre à cena, que se soma com a música de igual peso dramático. Aliás, essa atmosfera densa permanece ao longo de todo o filme, que apresenta de maneira sóbria suas situações, e ao mesmo tempo, de forma dramática. Nesse filme, parece que Trinh T. Minh-ha não tem receio em defender a forma com que apresenta o real a partir de sua representação, em detrimento de uma ideia de real capturado de modo objetivo, a forjar um olhar imparcial. Na sequência, temos uma passagem composta por fragmentos de imagens fotográficas em preto e branco de um Vietnã tradicional, percebido pelas indumentárias e os cortes de cabelo, das sobrancelhas.



Figura 41 - Surname Viet, frame D1
Fonte: MINH-HA, 1989.

Trinh T. Minh-ha nos conta nesse filme sobre o papel da mulher em ser submissa em um regime patriarcal, seu papel validado apenas quando se coloca como subalterna, sobre a

dor em se sentir subalterna. Em algumas de suas falas ela diz: “Para uma vida salvar outra vida, não existe orgulho pessoal, não existe orgulho, não existe ‘self’/eu. Ela implora por piedade, por ela, por seu filho, sua família”. Essa atmosfera de solidão elaborada na sequência das pescadoras descrita acima irá permanecer em outros momentos do filme, a exemplo das falas nos depoimentos encenados que irão remeter a essa solidão da mulher. Por outro lado, para Trinh T. Minh-ha os comentários sobre a solidão narrados em depoimento não são suficientes para a elaboração de uma imagem de solidão e isso tem a ver com a forma como a cineasta reflete sobre os modos de *inscrição da realidade* em seus filmes.

“O que a câmera de fato captura é o mundo ‘natural’ da ideologia dominante” nos conta Claire Johnston em “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, (JOHNSTON, 1975, p. 214), e a política de Trinh T. Minh-ha, assim como coaduna Rancière, é modificar as “relações entre formas sensíveis e regimes de significação”, pois se não fosse assim seria apenas conformidade com as formas já consolidadas, aprisionada às hegemonias, e não contestador e transformador como parecem buscar os passos desta cineasta. E ela vai além, investindo em meios de subverter uma lógica de organização do mundo em que o Poder se forjou mais valioso do que os processos de aprendizado e transformação que as associações humanas podem conceber, que entendem o Saber como um regime autoritário. Com toda a sua criação sensível e desconstrução estética complexa, Trinh T. Minh-ha problematiza essa perspectiva e inventa um outro lugar para a fala, bem mais performativa do que essa de domínio autoritário.

O mundo real: tão real que o Real torna-se o único referente básico – puro, concreto, fixado e visível, visível demais. O resultado é a elaboração de toda uma estética da objetividade e o desenvolvimento de amplas tecnologias da verdade capazes de promover o que é certo e o que é errado no mundo e, por extensão, o que é “honesto” e o que é “manipulador” no documentário. (MINH-HA, 2015, p. 33)

Assim entende Trinh T. Minh-ha quando reflete sobre as consequências de uma abordagem que se forja objetiva e imparcial, organizada e linear, e que se utiliza da verdade da razão e sua visão científica do mundo, como se fosse a ciência capaz de dominar todas as esferas do conhecimento – e, em se tratando de cultura, essas consequências se tornam ainda mais complexas. Por outro lado, assim como falou César Guimarães, o cinema contemporâneo tem percebido em suas produções várias situações em que são observadas “novas formas de *inscrição da realidade*” (GUIMARÃES, 2011, p. 74). Diferentes das hegemônicas, dos cânones que nos remetem a um cinema clássico, com suas regras amplamente aprovadas. “Inscrição da realidade”, partindo do conceito proposto por Jean-

Louis Comolli, temos 4 elementos: a presença da câmera, do registro que inscreve uma determinada forma de realidade, associada à presença do corpo do ator, no recorte espacial que ele ocupa, no intervalo de tempo do registro. Trinh T. Minh-ha sem dúvida faz parte desse contexto contemporâneo de produção cinematográfica que irá desorientar as formas já estabelecidas, só que mais do que isso, sobretudo nos “novos modos de atestação da *realidade da inscrição*” (GUIMARÃES, 2011, p. 74). Trinh T. Minh-ha inova em seu cinema, em sua forma de abordar a realidade e de entender o seu processo artístico de criação, seu processo de inscrever a realidade, assim como de atestar a “realidade da inscrição”, e ela arrisca atestar a realidade da inscrição a partir de formas estéticas e políticas que partem dessa mola sensível e intuitiva da qual já falamos, propulsora dos modos de linguagem aplicados ao seu cinema. Atestação que se estabelece a partir das motivações de suas construções estéticas, elaborações na linguagem audiovisual que extrapolam o mostrar de forma direta e se apresentam em formas de amostragem sensível da realidade. Isso porque, Trinh T. Minh-ha entende politicamente suas escolhas formais, enquanto investiga esse “espaço-entre” do Trans-acontecimento. Fugir das emulações de objetividade torna-se uma das grandes metas de Trinh T. Minh-ha, e essa meta tem resultantes nos campos da linguagem audiovisual consideravelmente inovadores, não quando vistos isoladamente ao conteúdo das obras, mas justamente por serem escolhas estéticas amparadas em perspectivas conceituais e políticas bastante sólidas.

Jump cuts; panorâmicas entrecortadas, inacabadas, insignificantes; rostos divididos, corpos, ações, eventos, ritmos, imagens ritmadas, ligeiramente fora do compasso, dissonância; cores irregulares, vibrantes, saturadas, ou muito intensas; enquadramento e reenquadramento, hesitações, frases sobre frases, frases entrelaçadas, fragmentos de conversas, cortes, falas interrompidas, palavras; repetições; silêncios; câmera em perseguição; posição de cócoras; à procura de uma tomada; perguntas, perguntas devolvidas; silêncios. (MINH-HA, 1984, p. 31)

Todas as proposições que Trinh T. Minh-ha se faz como quem traça um dogma: o da recusa permanente à articulação de claras enunciações. Não que ela acredite ser possível se livrar completamente dessa ideia, mas na busca constante por não aceitá-las com naturalidade. Da mesma forma que o intelectual pós-colonial deve se questionar sobre as formas nas quais se estabelecem seus discursos teóricos, no cinema de Trinh T. Minh-ha é questionado sobre como filmar, ou mesmo como organizar os fragmentos do mundo em uma estrutura fílmica sem parecer pretensioso ou mesmo evitando se apropriar de maneira leviana da experiência e da luta do Outro. “Filmar supõe tanto premeditação quanto experimentação” ela diria: “Intencionalmente acidental, então?” (MINH-HA, 1984, p. 30). Isso quer dizer que, para ela,

a noção anteriormente comentada e nomeada de “seção documental” não seria “uma unidade oculta a ser apreendida” (MINH-HA, 1984, p. 30):

Talvez um momento plural de encontro, ou apenas uma nota significativa ao longo do processo. Assumi-la como substância é confundir as pegadas feitas pelos sapatos com os próprios sapatos. Fixá-la como um momento puro, uma nota pura é restituí-la ao vazio (MINH-HA, 1984, p. 30).

Embora essa “nota significativa” da qual Trinh T. Minh-ha no fala torne a produção de documentários algo bastante complexo e que inclusive a motiva como cineasta a encontrar esse espaço conceitual do Trans-acontecimento – que se localiza “entre” e que não existe a revelia da elaboração do sujeito filmado, da mesma forma que à presença de seu observador –, por inscrever “materialmente os vestígios de um mundo social e histórico” (GUIMARÃES, 2011, p. 72), isso não quer dizer que o documentário perca o seu devir, já que este reside em grande parte nas linhas de força que compõe o filme, em suas relações intersubjetivas. “Não existe nenhum *cinéma-vérité*. A partir do momento em que o diretor intervém, torna-se necessariamente uma mentira – senão simplesmente não é cinema” (FRANJU apud LEVIN, 1971, p. 119). Por essa mesma razão Trinh T. Minh-ha se recusa a aceitar qualquer estrutura formal que a aproxime desse equívoco. Ela não é um olhar subjetivo em torno de um núcleo duro. O que se aproxima muito da ideia proposta por César Guimarães:

A presença material de algum vestígio do referente, inscrito temporalmente – sob o modo de uma duração – na imagem e nos sons (graças ao automatismo registrador da máquina), não oferece nenhuma caução absoluta que permita ao espectador reencontrar, fora de toda dúvida, a inscrição da verdade, isto é, a plenitude da realidade na “verdade da inscrição”. (GUIMARÃES, 2011, p. 75).

A “verdade da inscrição” não garante que aquilo que se vê é de qualquer sorte uma realidade plena. Para Trinh T. Minh-ha, como vimos acima, coloca-se apenas como um vestígio, como uma pegada, de forma alguma uma nota pura, mas talvez uma nota significativa decorrente de um encontro. “A verdade da inscrição não equivale, portanto, à inscrição de toda a verdade” (GUIMARÃES, 2011, p. 75). A constatação de que os métodos canônicos do cinema de se relacionar com a realidade não chegam de fato a dominá-la, libertou muitos dos processos de criação contemporâneos. Essa mudança de perspectiva quanto aos modos de apreensão da realidade derivam das transformações decorrentes “na estrutura da experiência – liberando-a do seu lastro no espaço e no tempo, tornando-a liquefeita e fugidia” (GUIMARÃES, 2011, p. 71). É possível que esses modos expressivos da experiência, em formas irregulares, abriam as portas para que muitos realizadores, de

documentário ou de ficção, trouxessem à tona formas estruturais e estéticas para seus filmes que atestam a “verdade da inscrição” com certo frescor, como os métodos performativos de Trinh T. Minh-ha, que partem da sua percepção sensível da temática sobre a qual aborda, assim como justificam sua recusa em determinar uma ordenação propriamente coesa para os seus temas.

Quando a experiência, dispersa e fragmentada, é raramente apreendida pelo próprio sujeito que a vive, o simples relato, reduzido a um conjunto de enunciados manejados por um “eu” que se coloca como fonte única do discurso, pouco apreende do que está verdadeiramente em jogo. (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

Se nem mesmo o sujeito que vive a experiência é capaz de apreendê-la por completo, pela natureza segmentada da vida, não seria um observador, mesmo que se forjando objetivo tal qual a lente de uma câmera, que seria capaz de tal façanha. Capturar a experiência do sujeito filmado está longe de solucionar a questão. Mais do que apreender da forma mais direta, com planos abertos, ou lentes grande-angular que permitam a ausência de recortes para planos conjunto, ou planos de longa duração sem cortes nas falas, para o registro da experiência, se faz necessário “acolhê-la, coisa complicada e ainda mais resistente ao cálculo, sem dúvida, mas também mais suave e sutil, pois que é de sua natureza transbordar ou escapar à representação que dela se acerca” (GUIMARÃES, 2011, p. 71). Trinh T. Minh-ha, desse mesmo modo, investiga meios de aproximar-se de um sensível real que qualquer forma excessivamente incorporada em objetividade não poderia. Ela investiga formas de se atravessar a apreensão primária do registro, talvez sentí-la, embora não necessariamente conceituá-la. Como o que ocorre em “Surname Viet given name Nam”, filme em que ela desloca depoimentos reais para a fala de outras mulheres, transforma depoimentos em cartelas, cria problemas de tradução pelas formas da fala de suas depoentes ficcionais, dificulta a clareza de compreensão sobrepondo informações, recusando-se a forjar um discurso homogêneo elaborado por um único eu, claro e linear.

Nesse sentido, o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a. (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

O flerte, ou mesmo a apropriação pelo documentário de formas ficcionais de inscrição do real, assim como de atestar a realidade da inscrição, pode ser uma maneira de libertar tanto os objetos cinematográficos dos códigos de linguagem estabelecidos, quanto de dar

autonomia ao espectador de elaborar suas próprias visões, a partir do acesso a percepções mais amplas sobre a complexidade dos modos de vida e formas de representação. É fugir dos efeitos de estabilização e códigos de linguagem que lhe dão suporte. É trazer à carne viva a complexidade da organização do mundo, das variadas perspectivas, que mesmo diferentes e muitas vezes contraditórias, sempre necessárias para o encontro com essas camadas intrínsecas à realidade. “[...] se o documentário busca a ficção, talvez seja para apreender com mais nuances e com maior propriedade a experiência do sujeito filmado” (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

Embora haja no documentário, por razão do contato com sujeitos histórico-sociais, um vestígio do real que se apresenta além do controle do realizador, este, mesmo selecionando o intra e o extracampo necessita permitir essa infiltração. As formas com as quais o cineasta se relaciona com esse vestígio e lhe impõe formas de expressão e interação é que irá ditar a potência crítica e transformadora de sua obra, tanto nas formas de localização do realizador, quanto na do espectador. Nesse sentido, Trinh T. Minh-ha preocupa-se em ser responsável por suas elaborações artísticas e sensíveis de modo a subverter uma visão de mundo patriarcal e paternalista à longa data estabelecida, do “Senhor” que organiza o mundo e dita o em cima e o embaixo, historicamente catalogando os corpos muitas vezes à revelia dos próprios corpos. Em sua perspectiva incorporada e performática, influenciada consideravelmente pelo feminismo pós-colonial, Trinh T. Minh-ha impõe aos seus trabalhos formas políticas de libertação conceitual a partir da criação artística.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões sobre a teorização e realização cinematográfica de Trinh T. Minh-ha em traçados paralelos com campos do conhecimento que proporcionassem maior clareza ao entendimento quanto ao Cinema idealizado por ela, assim como quanto à contextualização do mesmo dentro do campo do Cinema de uma forma mais ampla, podemos afirmar que muitas escolhas estéticas e conceituais aplicadas ao filme “Surname Viet given name Nam” têm importante contato com o feminismo pós-colonial em suas críticas e seus preceitos básicos. Em seu cinema, Trinh T. Minh-ha busca estabelecer suas escolhas a partir de perspectiva política engajada. Sejam essas escolhas estéticas, estruturais ou conceituais, os movimentos parecem partir dos anseios da cineasta por realizar o seu cinema, assim como pensar o Cinema, partindo do viés da desconstrução de formas e perspectivas hegemônicas. Especificamente no filme sob análise ao longo desta dissertação, podemos elencar características que aproximam o Cinema de Trinh T. Minh-ha de um feminismo pós-colonial aplicado à sua realização cinematográfica:

- a) Em formas estéticas, em sua preocupação em não ser objetivista e transparente, esquivando-se de práticas que, na perspectiva pós-colonial, aproximariam o trabalho dela a formas hegemônicas e patriarcais de construção de discurso e exercício de poder. Desse modo, Trinh T. Minh-ha elabora um cinema etnográfico utilizando-se de recursos de desconstrução da linguagem cinematográfica canônica. Em “Surname Viet given name Nam”, a interferência recorrente, a partir da presença mediadora da cineasta na montagem das imagens, promove a ideia proposta por ela de “Trans-acontecimento”, entendimento de que o Cinema acontece nas divisas entre o realizador do filme e as culturas ou sujeitos observados. Desse modo, Trinh T. Minh-ha nos apresenta um estudo cultural em seu filme a partir da interação dela com o tema proposto.
- b) De modo conceitual, enquanto tenta elaborar uma forma estrutural para o seu filme que fuja dos sentidos comuns, abrindo espaço para perspectivas femininas e subalternas, trazendo o maior número de vozes, todas partindo de sua mediação, mas nunca sendo apresentadas dentro de uma estrutura discursiva de conflito ou de defesa de tese, ao contrário revelando as contradições dessas vozes em sua heterogeneidade. Ao mesmo tempo, ela mantém um permanente criticismo quanto à sua presença como mediadora, entendendo que o Outro será sempre um “quase-

outro” no contato com seu observador e ciente de todos os problemas de tradução entre culturas.

É importante frisar que tanto a perspectiva estética quanto a conceitual, elaboradas por Trinh T. Minh-ha em “Surname Viet given name Nam”, partem de uma visão política bem delineada, necessariamente em oposição ao Patriarcado e ao Colonialismo em suas formas de expressão em macro e micropolíticas. Através do seu fazer cinematográfico e de suas reflexões sobre o mesmo, Trinh T. Minh-ha insiste em formas de desnudar os modos de organização social em que homens e mulheres se localizam de maneira desigual, em convenções sociais que representam muito mais os interesses dos homens do que das mulheres.

Seguir refletindo sobre o Cinema como um espaço que possa servir de agência para que vozes femininas subalternas possam de alguma forma ecoar, ao mesmo tempo que assumindo o entendimento de que o Cinema influencia as formas como as pessoas se relacionam, pode ser uma chave para uma ação feminista engajada transformadora. É necessário que nós possamos refletir sobre o exercício da mulher intelectual tanto dentro da academia como no fazer artístico e cinematográfico como um compromisso de responsabilidade social, em busca de resultados práticos. Que a partir de propostos estéticos e conceituais que possam estruturar um fazer cinematográfico feminista pós-colonial possamos refletir sobre formas de organização social que minorizam historicamente a presença da Mulher, destacadamente da Mulher de Terceiro Mundo, e arriscar mudá-las, e que a reflexão feminista intelectual e acadêmica possa reverberar no mundo de forma prática, de modo que perspectivas antes consolidadas possam ser de algum modo subvertidas.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, M. Feminismo e pós-colonialidade: algumas reflexões a partir da teoria social e da literatura. In: WOLFF, C. S. et al. **Leituras em rede: gênero e preconceito**. Florianópolis: Mulheres, 2007. p. 391-413.
- ALMEIDA, S. R. G. Intervenções feministas: pós-colonialismo, poder e subalternidade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 689-700, maio-ago. 2013.
- ARAÚJO, M. de F. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 41-52, 2005.
- BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- BELLANGER, T. Kim-Vân- Kiêu – Nguyễn Du. 9 maio 2015. Disponível em: <www.critique-livre.fr/litterature2/kim-van-kieu-nguyen-du/>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/cate3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. Porto: Porto Editora, 2000.
- BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”**. New York: Routledge, 1993.
- CALDEIRA, T. P. R. A presença do autor e a pós-modernidade na Antropologia. **Novos estudos — CEBRAP**, São Paulo, v. 21, p. 133-157, 1988.
- CANEVACCI, M. **Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 2013.
- CESAR, A. Mire na forma, atire no conteúdo. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 81-86. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/cate3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- CLIFFORD, J. On ethnographic authority. **Representations**, v. 1, n. 2, p. 118-146, 1983.
- _____. Introduction: partial truths. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Org.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- _____. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, cção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e A. J. Guilhaon de Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GEERTZ, C. Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social. In: GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 33-56.
- GINSBURG, F. Culture/Media: a (mild) polemic. **Anthropology Today**, v. 10, n. 2, p. 5-15, 1994.
- GONÇALVES, M. A. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- GUIMARÃES, C. G. A cena e a inscrição do real. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.
- GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. Pela distinção entre cção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J.-L. **Ver e poder: a inocência perdida**. Cinema, televisão, cção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 32-49.
- GRAÇA, A. R.; BAGGIO, E. T.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica — FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan. /jun. 2015.
- HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.
- JOHNSTON, C. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: NICHOLS, B. (Org.). **Movies and Methods**, vol. 1. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- LEVIN, G. R. **Documentary explorations: 15 interviews with film-makers**. New York: Doubleday, 1971.
- MAIA, C.; FLORES, L. F. Apresentação. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 11-18. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/cate3a1llogo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- ALMEIDA, S. R. G. Prefácio. In: SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 19-23
- MALINOWSKI, B. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MATA, I. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014.
- MATOS, M. Teorias de gênero ou teorias e gênero: se como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. **Estudos feministas**, v. 16, n. 2, p. 333-357, 2008.
- MESQUITA, C. Sobrenome Viet nome próprio Nam: histórias “contra-heróis”. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 75-80. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/cate3a1llogo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- MINH-HA. T. T. **Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade**. 1984.

_____. **Framer framed**. Nova York: Routledge, 1992.

_____. **Biography**. 2012. Disponível em: <<http://trinhminh-ha.com/biography/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. Não pare no escuro (declaração da artista). In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015a. p. 21-28. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.

_____. A busca totalizante do significado. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015b. p. 29-50. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.

_____. Questões de imagem e política. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015c. p. 51-57. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.

MOHANTY, C. T. Under Western eyes: feminist scholar-ship and colonial discourses. In: MOHANTY, C. T.; RUSSO, A.; TORRES, L. (Ed.). **Third World Women and the Politics of Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 51-81.

MUDIMBE, V. Y. **The invention of Africa**: gnosis, philosophy and the order of knowledge. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

MURPHY, L. D.; ERICKSON, P. A. **História da teoria antropológica**. São Paulo: Vozes, 2015.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan.-jun. 2012.

OLIVEIRA, R. P. de. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 209-234, jan./jun. 2012.

PIAULT, M. H. Um cinema espelho? Por uma realidade partilhada. In: GROSSI, M. P.; ECKERT, C.; FRY, P. H. **Conferências e diálogos**: saberes e práticas antropológicas. Brasília: ABA; Nova Letra, 2007. p. 205-210.

RABINOW, P. Representations are social facts: modernity and post- modernity in anthropology. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. (Ed.). **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography. Los Angeles: University of California Press, 1986. p. 234-261.

RANCIÈRE, J. Figuras do testemunho e democracia. **Intervalo**, n. 2, p. 180-181, maio 2006 .

_____. Política da arte. Tradução Mônica Costa Netto. **Urdimento**, Santa Catarina, v. 1, n. 15, p. 45-59, 2010.

ROUCH, J. Le vrai e le faux. **Traverses** (Ni vrai ni faux), v. 47, p. 175-188, 1989.

_____. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. In: FELD, S. **Cine-Ethnography**: Jean Rouch. (Visible Evidence, 13). Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003. p. 147-187.

SCHMIDT, R. T. Revisitando a mulher na literatura: horizontes e desafios. In: STEVENS, C. **Mulher e literatura – 25 anos**: raízes e rumos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 257-270.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKLAIR, J. A quarta dimensão no trabalho de Trinh T. Minh-ha: desafios da antropologia ou o desafio de falar perto. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

SORANZ, G. Reassemblage: um filme sobre o Senegal? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., Manaus. **Anais...** Manaus, 2013.

_____. A arte de enquadrar o tempo. In: BRASIL. Caixa Cultural. **O cinema de Trinh T. Minh-ha**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 93-97. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2017.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRATHERN, M. **O gênero da dádiva**. Campinas: Unicamp, 2006.

_____. Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia. **Mediações**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul./dez. 2009.

TYLER, S. A. The poetic turn in postmodern anthropology: the poetry of Paul Friedrich. **American Anthropologist**, v. 86, p. 328-336, 1984.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

FILMOGRAFIA

LES MAÎTRES fous [“Os Mestres Loucos”]. Direção: Jean Rouch. EUA, 1955.

NAKED spaces: living is round [“Espaços descobertos: viver é circular”]. Direção: Trinh Minh-ha. EUA, 1985.

REASSEMBLAGE: From the Firelight to the Screen [“Remontagem”]. Direção: Trinh Minh-ha. EUA, 1982. 35 mm.

SHOOT for the contents [“Mire o conteúdo”]. Direção: Trinh Minh-ha. EUA, 1991.

SURNAME Viet given name Nam [“Sobrenome Viet nome próprio Nam”]. Direção, roteiro e produção: Trinh Minh-ha. EUA, 1989. (108 min.), son., color.